





ثمن العـدد

البحرين دينار ، السعودية ١٥ ريالا، قطر ١٥ ريالا، الكويت دينار ونصف، الإمارات ١٥ درهما، عمان ريال ونصف، اليمن ١٥ ريالا، تونس دينار ونصف، الجزائر ٢٠ دينارا، المغرب ٢٠ درهما، ليبيا ديناران، مصر ١٠ جنيهات، سوريا ٥٠ ليرة، لبنان ٢٠٠٠ ليرة، الأردن دينار واحد، السودان جنيه واحد.

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة مرتين في السنة، ويدفع الاشتراك بالدينار البحريني أو ما يعادله ويرسل إلى

مجلة العلوم الإنسانية مكتب المجلة - كلية الآداب - جامعة البحرين - ص.ب: ٣٢٠٣٨

الرجاء اعتماد اشتراكي في المجلة ولمدة:

☐ سنة واحدة ☐ سنتان

للأفـــراد

البحرين:	☐ سنة واحدة ٣ د.ب	☐ سنتان ٦د.ب
البلاد العربية:	☐ سنة واحدة ٥ د.ب	☐ سنتان: ١٠د.ب
الدول الأخرى:	☐ سنة واحدة ٧ د.ب	☐ سنتان ١٤ د.ب

للمؤسسات

البحرين والبلاد العربية:	☐ سنة واحدة ٤ د.ب	☐ سنتان ٨ د.ب
الدول الأخرى:	☐ سنة واحدة ٨ د.ب	☐ سنتان ١٦ د.ب

تدفع الاشتراكات إما بشيك لأمر مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب - جامعة البحرين على أحد المصارف البحرينية أو بتحويل مصرفي إلى حساب رقم (٨٨٥٠٠٨٠٢) لدى بنك البحرين الوطني

اسم المشترك وعنوانه

الاسم: .... المهنة: ....

العنوان: ....







الهيئة الاستشارية







وعليه أن يشير فيما إذا كان البحث قد قدم إلى مؤتمر، أو ندوة وأنه لم ينشر ضمن أعمال المؤتمر، كما يشار إلى اسم أية جهة علمية، أو غير علمية، قامت بتمويل البحث، أو المساعدة في إعداده.

٤- يمنح الباحث نسختين من العدد الذي يتضمن بحثه بالإضافة إلى عشر (١٠) مستلات من المادة، كما يمنح أصحاب المناقشات، والمراجعات والتقارير، وملخصات الرسائل الجامعية نسخة من العدد الذي يتضمن مشاركاتهم.

ثالثاً: المصادر والحواشي:

١- يشار إلى جميع المصادر بأرقام الحواشي التي تنشر في أواخر البحث، ويجب أن تعتمد الأصول العلمية المتعارفة في التوثيق والإشارة بحيث تتضمن: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، أو المقال، اسم الناشر، أو المجلة، مكان النشر إذا كان كتاباً، تاريخ النشر، المجلد، والعدد، وأرقام الصفحات إذا كان مقالاً.

٢- يزود البحث بقائمة للمصادر منفصلة عن الحواشي، وفي حالة وجود مصادر أجنبية تضاف قائمة بها منفصلة عن قائمة المصادر العربية، ويراعى في إعدادها الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.

رابعاً: إجازة النشر:

يتم إبلاغ أصحاب المساهمات بتسلم المادة خلال أسبوعين من تاريخ الاستلام، مع إخطارهم بقبولها للنشر، أو عدم القبول بعد عرضها (في حالة البحوث) على محكمين، تختارهم المجلة على نحو سري. أو بعد عرضها على هيئة التحرير (في حالة المساهمات الأخرى). وللمجلة أن تطلب إجراء تعديلات شكلية، أو شاملة على البحث قبل إجازته.

جميع الأفكار الواردة في المجلة تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة.

العنوان: مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين.

ص. ب: ٣٢٠٣٨ مملكة البحرين.

هاتف: رئيس التحرير ١٧٤٣٨٤٢٩ ـ ١٧٤٣٨٤٢٣ - فاكس: ١٧٤٤٩٦٢٠

البريد الالكتروني: e-mail: hssj@admin.uob.bh

الموزع في البحرين والوطن العربي: مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص. ب: ٣٢٣٢ - المنامة - مملكة البحرين

هاتف: ١٧٧٢٥١١١ - فاكس: ١٧٧٢٣٧٦٣









قواعد النشر بالمجلة

ترحب مجلة العلوم الإنسانية بنشر الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة ذات الصلة باللغويات، والأدب والنقد المقارن، والدراسات الفكرية والفلسفية، والاجتماع، والتاريخ، والجغرافيا والتربية وعلم النفس، والفنون والتراث الشعبي والإنثروبولوجيا، والآثار، وذلك وفقاً للقواعد التالية:

أولاً: قواعد عامة:

١- تنشر المجلة الأبحاث والدراسات الأكاديمية الأصيلة، وتقبل للنشر فيها الأبحاث المكتوبة باللغة العربية، أو اللغة الإنجليزية التى لم يسبق نشرها، وفي حالة القبول يجب ألا تنشر المادة في أي دورية أخرى دون إذن كتابي من رئيس التحرير.

٢- تنشر المجلة الترجمات، والقراءات ومراجعات الكتب، والتقارير، والمتابعات العلمية حول المؤتمرات، والندوات، والنشاطات الأكاديمية المتصلة بحقول اختصاصها، كما ترحب بالمناقشات الموضوعية لما ينشر فيها، أو في غيرها من المجلات، والدوريات، ودوائر النشر العلمي.

٣- ترحب المجلة بنشر ما يصلها من ملخصات الرسائل الجامعية (التى تمت مناقشتها وإجازتها) في حقول العلوم الإنسانية شريطة أن يكون الملخص من إعداد صاحب الرسالة.

٤- يلتزم الباحث بإرسال ملخصين بالعربية والإنجليزية للبحوث والدراسات على ألا يزيد عدد كلمات كل منها على ٢٠٠ كلمة.

٥- ترسل البحوث مطبوعة على IBM text only مصححة بصورتها النهائية على Disk خاص يتضمن البحث، والخلاصة باللغتين العربية والإنجليزية. ويمكن إرسالها بصورة attache file على البريد الإلكتروني للمجلة.

٦- توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية جامعة البحرين - ص. ب: ٣٢٠٣٨ - فاكس: ٤٤٩٦٢٠.
هاتف: ٤٣٨٤٢٩- ٤٣٨٤٢٣

ثانياً: الأبحاث:

١- يقدم الأصل مطبوعاً على الآلة الكاتبة على ألا تزيد عدد صفحات البحث على ٤٠ صفحة مطبوعة (أو مكتوبة بخط واضح) مضبوطة ومراجعة مراجعة دقيقة، على أن ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بما في ذلك الجداول، والأشكال.

٢- تطبع الجداول، والصور، واللوحات على أوراق مستقلة، ويشار في أسفل الشكل إلى مصدره، أو مصادره، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٣- يذكر الباحث اسمه وجهة عمله على ورقة مستقلة، ويتوجب إرفاق نسخة من السيرة العلمية إذا كان الباحث يتعاون مع المجلة للمرة الأولى،



مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين
العدد 8 - صيف 2004

❖ قصيدة النثر في عمان نشأتها وتطورها	د. شريفة اليحيائي	190
❖ الحداثة في الشعر الخليجي: اللغة في قصيدة سعد الحميدين نموذجاً	د. عبدالله أبوهيف	256
❖ الشعر والبروج: «قلق الهوية ومعراج القصيدة»	د. فاطمة الوهيبي	318
❖ مظاهر الزمن ودلالاته في مجموعة: «تهجيت حلماً..تهجيت وهماً»	د. إبراهيم الشتوي	366

قراءات ومراجعات

❖ قراءة في قصيدة صور	د. خولة خليل شخاترة	415
❖ نحو كسر عمود اللغة الأدبي وموازياته قراءة في جوانب من تراث لويس عوض	د. وفيق سليطين	431





المحتـويـات

الأبحــــاث

❖ التشبيه في معلقة عنترة رؤية بلاغية جديدة	د. أسماء سعود الخطاب	10
❖ الجندي المهمش في شعر ووردزورث	د. عمر عبدالله باقبص	84
❖ العناصر الانطباعية ومستوى نجاح الطلبة أكاديمياً في تعلم اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية	د. سيف هاشم الأنصاري	108

المحــور:

الشعر في الجزيرة العربية

❖ شعر البحرين في العصر الجاهلي موضوعاته وخصائصه	د. عبد الجليل العريض	112
❖ لمحات إبداعية لشاعر البحرين جعفر الخطي (القرن السابع عشر)	د. أنيسة خليل المنصور	150

مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين





الأبحاث

■ التشبيه في معلقة عنترة رؤية بلاغية جديدة

د. أسماء سعود الخطاب

■ الجندي المهمش في شعر ووردزورث

د. عمر عبدالله باقبص

■ العناصر الانطباعية ومستوى نجاح الطلبة أكاديمياً في تعلم اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية

د. سيف هاشم الأنصاري

الأبحاث



Simile in Antra's Mu'alaqa (A new Rhetorical View)

Dr. Assma Suod Al-khatab

Abstract

Simile is considered as one of the most significant types of Arts of Rhetoric, and the most ancient style used in expression imagination. This is because simile is considered to be the best means for clarification and exhibition. Also, is it the best instrument to make meaning as clear as possible. In its essence, simile us the language of understanding and making other people understand. So, in Antra's Mu'alaqa, the poet does not only use simile to explain an intellectual luxury or an additional elements that can be used just for the sake of adding touches of beauty to his pictures. But, simile is an essential part in the poetic picture, and in the psychological supposition of Antara himself without which the meaning can not be completed. The present paper, thus, consists of four unites which are mentioned below, respectively.

The first unit is what is called "Al-Tallal" in which the poet shows three transmissions: "the picture", "the camel", and "the camels of the poet's beloved family". The second unit is related to "woman" in which there are two transmissions: "the eyes" and "the graces". The third unit is "the trip" and is it established on two equivalencies, namely, "Al-Thaleen" and "the camel". The fourth and the last unit is "the brewery" in which there are three transmissions and "the results of the action".

Through these four units, similes creates a wide field for Antra's poetic horse to move freely trying to defend his humane entity against the dominance of power, using in his defence "the symbol". This symbol is not analysis of his reality; rather it intensifies this reality. The poet starts with the reality, yet he does not draw it with all its boundaries; rather he returns it to the self in which the material features and their relations with the nature are destroyed to stand on their ruins new conditional relations connected with the self's view. Thus, the poet's symbolic pictures of simile are used to represent a real psychological state. Besides, they express his extensive puzzle and the humane caravan's puzzle which fusses in the Desert of Being. The poet's depression is united with happiness in a picture representing his self which is depressed because of facts of life, struggling to find an ideal world to lessen the violence of slavery feeling.



التشبيه في معلقة عنترة
رؤية بلاغية جديدة

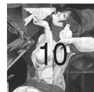
د. أسماء سعود الخطاب *

ملخص البحث

يعد التشبيه من أبرز فنون البلاغة، وأقدم أساليب التعبير عن الخيال؛ لأنه أقرب وسيلة للإيضاح والإنابة، وأفضل أداة لتقريب البعيد من المعاني وإجلاء الخفي، بل هو في جوهره لغة الفهم والإفهام؛ لذلك فإنه في معلقة عنترة لم يكن ترفاً فكرياً وعنصراً إضافياً يلجأ إليه شاعرنا لمجرد إضفاء لمسات جمالية على صوره، ولكنه جزء أساس في الصورة الشعرية، والهاجس النفسي لعنترة لا يتم المعنى بدونه، فجاء البحث متكوناً من أربع وحدات هي تباعاً الطلل، وفيه ثلاث نقلات: الرسوم، والناقة، وحلائب أهل الحبيبة، والمرأة، وفيها نقلتان: العيون، والفم، والرحلة تقوم على مكافئين الظليم، والناقة، والبطولة، وفيها ثلاث نقلات المحرك على الفعل، وأثر الفعل، ومن خلال هذه الوحدات الأربع كان التشبيه مجالاً رحباً لفرس عنترة الشعري يصول ويجول فيه مدافعاً به عن كيانه الإنساني أمام سطوة القدر، مستخدماً في دفاعه (الرمز) الذي لم يكن تحليلاً لواقعه، بل تكثيف له، وهو يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسمه بكل تخومه، بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها بالطبيعة؛ لتقوم على انقاضها علاقات جديدة مشروطة برؤيته الذاتية، فجاءت صورة التشبيه الرمزية؛ لتمثل حالة نفسية حقيقية، فضلاً عن تعبيرها عن حيرته البالغة، وحيرة القافلة الإنسانية وهي تتخبط في صحراء الوجود، فيتحد عنده الأسى بالسعادة في صورة ذاته اليائسة من واقع الحياة، جاهدة في إيجاد عالم مثالي يخفف من وطأة الإحساس بالعبودية.

---

* *أستاذة مساعدة، كلية الآداب، جامعة الموصل.*



الحب، والحرب، فهذان النسقان كانا المنطلق الأساس في البناء الفني عند الشاعر، وقد أمده بطاقة الانفتاح الشعوري على سرد التفاصيل الأخرى - المرأة، الطبيعة، الناقة، البطولة - من خلال محاور وجودية (المعلوم/ والمجهول) و(الثبات/ والتحول) و(التداعي والحضور) و(الزمن الماضي/ والحاضر).

- النص

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم
أعياك رسم الدار لم يتكلم   حتى تكلم كالأصم الأعجم
ولقد حبست بها طويلاً ناقتي   أشكو إلى سفع رواكد جثم
يا دار عبلة بالجواء تكلمي   وعمي صباحاً دارَ عبلة واسلمي
فوقفت فيها ناقتي وكأنها   فدن لأقضي حاجة المتلوم
وتحل عبلة بالجواء وأهلنا   بالحزن فالصمان فالمتثلم
حُييتَ من طلل تقادم عهدهُ   أقوى وأقفر بعدَ أم الهيثم
شطتْ مزار العاشقين فأصبحتْ   عسيراً عليّ طلابك ابنة مَخرَم
علقتها عرضاً وأقتل قومها   زعما ورب البيت ليس بمزعم
ولقد نزلتِ فلا تظني غيرهُ   مني بمنزلةِ المحب المكرمِ
كيف المزارُ وقد تربع أهلها   بعنيزتين وأهلنا بالغليم
إن كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنما   زمت ركابكم بليل مظلم
ما راعني إلا حمولة أهلها   وسط الديار تسف حبّ الخُمخُم
فيها اثنتان وأربعون حَلوبة   سوداً كخافيةِ الغرابِ الأسحَم
إذ تستبيكَ بأصلتي ناعم   عذب مُقبلة لذيذ المطعم
وكأنما نَظرَتْ بعيني شادن   رَشاً من الغزلان ليس بتوأم
وكأن فارةً تاجرِ بقسيمةِ   سبقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفاً تضَمنَ نبتها   غيث قليل الدمن ليس بمعلم
جادت عليها كلّ عين ثرةٍ   فتركن كلّ حديقة كالدرهم

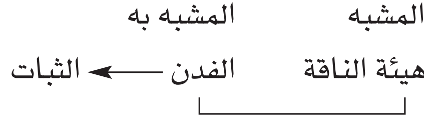
المدخل:

إن النص الشعري الذي بين أيدينا يتكون من أربعة وثمانين بيتاً شعرياً، يمثل البيت فيه بنية تركيبية تشتمل على مواد لغوية تكون تراكيب جملية مختلفة، تشكل في حجمها بنية مغلقة على مضمونها الجُمْلي المحصور فيها، في الوقت الذي تنفتح فيه على الأبنية الأخرى التي تشكل مجموع النص بأكمله، وكل بنية تتحرك ضمن عناصر مختلفة قد يكون من ضمنها عنصر بلاغي، أو اكثر[١]. وما يهمنا من هذه العناصر الصور التشبيهية ووظائفها الدلالية في الصورة الشعرية التي كان لها دور في إظهار الواقع الصريح، والخيال المنعكس عن الواقع في وجدان عنترة، فتحولت هذه الصور في المعلقة إلى معانقة نفسية، فجر من خلالها الشاعر ما تغور عن مشاعره تحت ركام الذهن، وسطحية المنطق، وصولاً به إلى قضيته الأساسية في تحقيق الانتماء والحرية. فالقراءة المتعمقة للنص الذي ندرسه عبر مكوناته ودالاته التشبيهية تقودنا إلى استجلاء الرؤيا الشعرية التي يمتلكها عنترة، التي جاءت منبثقة من موقف فكري يتناول إحساس الذات الشاعرة بهاجس المصير الانساني في الحياة، هذا الهاجس الذي يتعامل مع معطيات الحياة بكل سلبياتها وإيجابيتها المدركة منها، والمجهولة التي تتوجس الذات الشاعرة خيفة من ضبابيتها ومجهوليتها؛ لذا نجد أنّ عنترة يحاول أن يحقق ذاته في الوجود من خلال الإحساس بوطأة سلب الإرادة التي تمارس الحياة على هذه الذات[٢]، التي خُلقت وهي مكبلة بقيود العبودية. ففي عمق تجربة عنترة الحياتية ما بين الواقع والحلم يكمن ذلك البناء الخفي بين الفكرة والتجسيد الفني لها، بين الأداء القائم على تقنية اللغة ومفرداتها المعفرة برائحة البيئة، والمحملة بالدلالة والرموز، وبين حاجات الشاعر النفسية، وتراكيب مجتمعه الفكرية، وفي مثل هذا التداخل نجد نمو الفعل الإبداعي متحولاً إلى طاقة شعرية من خلال نسقين فكريين مترابطين ترابطاً عضوياً هما:

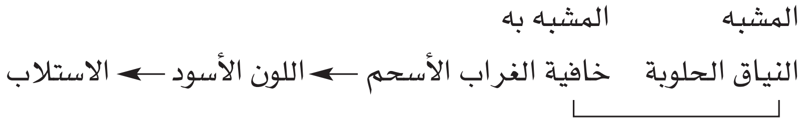
عجلت يداي لهُ بمارن طعنةٍ ... ورشاش نافذة كلون العندم
هلا سألتِ الخيلَ يا بنة مالكِ ... إن كنتِ جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزالُ على رحالةِ سابح ... نهد تعاوره الكماة مكلم
طوراً يُعرضُ للطعان وتارة ... يأوي إلى حصد القسي عرمرم
يخبركِ من شهدَ الوقائعَ أنني ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم
ومُدَجج كرهَ الكماة نِزالهُ ... لأممعن هرباً ولا مُستسلم
جادت يدايَ له بعاجل طعنة ... بمثقفٍ صدق القناة مُقوم
برحبيه الفرغين يهدي جرسها ... بالليل معتس السباع الضرم
كمشتُ بالرمحِ الطويل ثيابهُ ... ليس الكريم على القنا بمحرم
وتركتهُ جزرَ السباع ينشنهُ ... ما بين قلة رأسهِ والمعصم
ومشك سابغة هتكت فروجها ... بالسيف عن حامي الحقيقة معلم
ربذٍ يداه بالقداح إذا شتا ... هتاك غايات التجار مُلوّم
بطل كأن ثيابهُ في سرحه ... يُحذي نعال السبتِ ليس بتوءَم
لما رأني قد قصدت أريده ... أبدى نواجذهُ لغير تبسُم
فطعنته بالرمح ثم علوته ... بمهندٍ صافي الحديدة مِخذم
عهدي به شدّ النهار كأنما ... خُضِبَ اللبانُ ورأسُهُ بالعِظلم
يا شاةّ ما قنص لمن حلت له ... حرمتْ عليّ وليتها لم تحرُم
فبعثت جاريتي فقلت لها اذهبي ... فتحسسي أخبارها لي واعلمي
قالت رايت من الأعادي غِرة ... والشاةُ ممكنة لمن هو مرتم
فكأنما التفتت بجيدِ جدايةٍ ... رشا من الغزلان حر ارثم
نبئتُ عمراً غير شاكرٍ نعمتي ... والكفرُ مخبثة لنفس المنعِم
ولقد حفظت وصاة عمي بالضحى ... إذ تقلصُ الشفتان عن وضح الفم
(في حومةِ الموت التي لا تشكي ... غَمراتها الأبطال غير تغمغم
إذ يتقون بي الأسنة لم أخم ... عنها ولو أني تضايقَ مقدمي)
ولما رأيت القوم أقبل جمعهمْ ... يتذامرونَ كررتُ غيرَ مذمم
يدعون عنتر والرماحُ كأنها ... أشطان بئرٍ في لبان الأدهم

سحاً وتسكاباً فكل عيشةٍ   يجري عليهم الماء لم يتصرم
فترى الذباب بها يغني وحده   هزجاً كفعل الشاربِ المترنم
غردا يسن ذراعه بذراعه   فعل المُكِبّ على الزناد الأجدم
تمسي وتصبح فوق ظهر وحشيةٍ   وأبيتُ فوق سراة أدهم مُلجم
وحشيتي سرجٌ على عبل الشوى   نهدِ مراكلة نبيل المحزم
هل تبلغني دارها شدَنية   لعنت بمحروم الشرابِ مصرم
خطارةُ غِبّ السرى زيافة   تقص الإكام بكلّ خُف ميثم
وكأنما أقص الإكام عشية   بقريب بين المنسمين مُصلم
يأوى إلى حزق النعام كما أوت   حزق يمانية لأعجم طمطم
يتبعن قلة رأسه وكأنهُ   زوج على حرج لهن مخيم
صعلٍ يعود بذي العشيرة بيضةُ   كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم
شربتْ بماء الدحرضين فأصبحتْ   زوراء تنفر عن حياض الدليم
وكأنما ينأى بجنبِ دفها الـ   وحشي بعد مخيلة وتزعم
هِرّ جنيب كلما عطفت لهُ   غضبي اتقاها باليدين وبالفم
أبقى لها طول السفار مقرمدا   سنداً ومثلّ دعائم المتخيم
بركت على ماء الرداع كأنما   بركت على قصَبٍ أجشّ مُهضم
وكان ربا أو كحيلاً معقدا   حش القيان به جوانب قمقم
ينباع من ذفرى غضوب حرة   زيافة مثل الفنيق المقرم
إن تغدفي دوني القناع فإنني   طب بأخذِ الفارس المستلئِم
أثني عليّ بما علمت فإنني   سمحٌ مخالقتي إذا لمْ أظلم
فإذا ظلمتُ فإن ظلمي باسلٌ   مُرٌّ مذاقُته كطعم العلقم
ولقد شربتُ من المُدامة بعدما   رَكَدَ الهواجرُ بالمشوفِ المعلم
بزجاجة صفراء ذاتِ أسرةٍ   قرنت بأزهرَ في الشمال (مقدم)
فإذا شربتُ فإنني مستهلِك   مالي، وعرضي وافرّ لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى   وكما علمت شمائلي وتكرمي
وحليل غانية تركتُ مجدلا   تمكو فريصته كشدق الأعلم

- الناقة



- حلائب أهل الحبيبة



فعنترة راح يناجي ذاته حين عَمّ القفر المكان من خلال ما علق بالرمال - كبقايا الرسوم وغير ذلك من المواصفات التي شخصت صورة المكان الذي صبغ وجدانه باللوعة والألم من خلال إحساسه بالماضي، وعلاقته بهجران الحبيبة بعد انفصالها عن المكان الذي ولد فيه الإحساس بانقضاء الزمان في صورته المتوهجة التي تربطه بحريته، حلمه المؤجل، فجمع عنترة بين عنصرين أحدهما يذكر بالفناء وهو (الطلل) الذي جهله وتوهم ملامحه، وعندما تبينه كانت معرفته به كالأصم الأعجم، أي حتى بعد معرفته وتشخيصه للمكان كان بالنسبة له كمن لا يسمع ولا يفقه له قول، فبعد رحيل الحبيبة رحل حلم عنترة، وضاعت ملامحه، كما درست رسوم هذه الدار، أما العنصر الآخر فيذكر بالحياة وهو (الحب). وليس اجتماع هذين النقيضين: الفناء، والحياة في الموقف الواحد وارتباط أحدهما بالآخر إلاَّ تاكيداً لإحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل، سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني[٤]. اللذين تداخلت فيهما ذات الشاعر من خلال ذكريات يستدعي فيها ما فقده من أجل معايشة الاستمرارية في البحث عن ذاته الحقيقية في ائتلافها بعيداً عن العزلة واليأس اللذين فرضتهما قساوة الطبيعة، فالمكان هنا أصبح تقييداً وارتباطاً إلاَّ أنه لم يعد يحرره من حدود الدمار المترسبة في شعوره؛ لذلك كان خلاص عنترة في ارتباطه بإثبات الحضور بأي شكل من الأشكال.



مــازلتُ أرمـيــهـم بـثـغـرة نـحـرهِ ولـبـانـهِ حـتـى تسـربـلَ بـالـدم
فـأزور مـن وقـع الـقـنـا بـلـبـانـهِ وشـكـا إلـى بـعـبـرةٍ وتـحـمـحـم
لـو كـان يـدري ما المحاورةُ اشتكى أو كـان يـدري مـا جـوابُ تـكـلـمـي
والـخـيـل تـقـتـحمُ الغبار عوابسا ما بـيـن شـيـظـمـةٍ وأجـردَ شـيـظـم
ولـقـد شـفـى نـفسي وأبـرأ سـقـمـها قـيـلُ الـفـوارس ويـلَ عـنـتـرَ قـدّم
ذُلُلٌ جـمـالـي حيث شِئتُ مشايعي لــبــي وأحــفــزه بــرأي مُــبــرَم
إنـي عـدانـي أن أزوركَ فـاعـلـمـنـي ما قـد عـلـمتِ وبعضَ ما لـم تعلمي
حـالت رمـاح بـنـي بـغـيض دونـكـم وزوَتْ جـوانـي الـحـربِ من لم يجـرِم
ولـقـد كـررت الـمـهـر يـدمـي نـحـره حـتـى اتـقـتـنـي الـخـيل بابنـي حذيـم
ولـقـد خـشـيت بـأن أمـوت ولـم تَـدُرْ للـحـرب دائـرةٌ عـلـى ابـنـي ضمضم

النص المعتمد من شرح المعلقات السبع / الزوزوني.

الوحدة الأولى: الطلل

بداية المعلقة لا تخرج عن كونها مواجهة من الشاعر للعدم، فرسم الدار هنا (أعياك رسم الدار) هو ماضي العمر، ورمز لشيء ضاع، وبكاء حار على الحياة. فالعقل العربي في العصر الجاهلي أصبح مشغولاً بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل، الطلل كان بالأمس داراً عامرة بالبشر وصنّاع الحياة، ولكن الرحيل يطرأ دوماً على موقف الإنسان: الرحلة هي التي نغصت شعور البدوي الفنان بالحب والحياة فكل شيء يرحل[٣].

فجلال الوقوف بمثابة اللبنة الأولى في البنية الافتتاحية للقصيدة، حيث تشكلت ملامح الصورة التشبيهية في ثلاث وقفات:

- الرسوم

المشبه	المشبه به	
رسم الدار	الأصم الأعجم ←	اليأس

مع بنية الناقة في التصوير، وتناسب أشكال عناصره مع أعضاء الناقة في حس الشاعر الخاص، وتتوازن قواها مع صلابة الناقة وشدتها لحظة التفسير الذهني عند المتلقي. لكن ما إن اكتمل هذا الصرح الخيالي في ذاكرة عنترة حتى عادت الصور الداعية إلى الفقدان تلاحقه مرة أخرى، فما يروعه هذه المرة ليس الطلل، بل راحلة الحبيبة من النوق التي تشبه بسوادها سواد خافية الغراب الأسحم، وهي أواخر الريش من الجناح مما يلي الظهر، وسميت بذلك لخفائها، والأسحم هو الأسود المائل إلى الصفرة، فالصورة التشبيهية مكتملة الأجزاء خفية المعالم تجلي اللاشعور الجمعي عند عنترة:

الطرف الأول: النوق الحلوبة = الاستلاب + الطرف الثاني: خافية الغراب الأسحم = الخفاء + اللون الأسود (الأسحم) = الغيب + وحدة الإنسان + الثورة + النار.

فعنترة يعكس لنا صورة العبيد في مجتمع الأحرار وما يعانونه من استلاب في إنسانيتهم، لكن هذا لا يمنع من وجود ثورة في داخل كل واحد منهم يريد الإعلان عن تحريرها، فكل ذلك تمثله عنترة في شخصه بعده بؤرة الانطلاق لتلك الثورة. فانصهر الماضي في استجابات الحاضر في وجدان عنترة فحصل توافق بين استدعاء الذكريات في بواعثها وما يدركه في واقع الحال، والجو النفسي الذي يمس أعماق شاعرنا معززاً الأنا العليا لديه، فالصورة التشبيهية وما أثارته من تداعيات لصور الماضي وارتباطها بالحاضر وبالآمال المستقبلية للشاعر كان معين تدفقها التشابه بين ما ارتسم في ذاكرته، وما صاحب ذلك من استنتاج، وصلة ذلك بالصورة المستقبلية التي يريد أن يبني عليها رؤيته لعالم الحرية الذي ينشده.

الوحدة الثانية: المرأة

إذن لقد ولد هاجس العبودية وشبح الواقع لدى عنترة هيجاناً نفسياً في محاولة الذات التي ينبغي أن تؤدي وظيفتها، ولو في تفاعلها مع نفسها حتى يستطيع التغلب على روح المشاركة السلبية في الحياة، فأطلق العنان لعالمه الباطني ليرسم صوراً

إذن الرسوم أصبحت عند عنترة زمناً متناهياً مرتبطاً بصورة حاضره اللامتناهي، فصورة المكان الخالي الموحي بالخراب والدمار كان مورد العطاء وخير الانفعال؛ لأن إحساس عنترة بفقدان الخيوط الموصلة إلى الحرية في صورة الطلل أفقده إحساسه بمتع الحياة والتروي في ملاذها فأدرك مخاطر هذا الاحساس فراح يقبل على الحياة بنهم، تدفعه غريزة الحب إلى التعلق بالأمل، حتى لا يشعر بحياته المهددة بالخراب، وهذا ما تبرره وتؤكده الصورة التشبيهية الثانية – الناقة - فقد شبه ناقته التي وقفت به على دار الحبيبة بالقصر وما يعنينا من هذه الصورة التشبيهية هي تلك الناقة (الفدن) التي تتجسد في مظهر شكلها الجمالي بما يقترب من مفهوم تصميم (القصر) في فن البناء الحضاري، وقد استحضر عنترة في الوصف دهشته من ذلك الهيكل المعماري، وأعاره لناقته بشاعرية الفنان المصمم للشكل. إن هذه الأماكن تشكل في إيحائها الفني بنية جمالية للناقة الموصوفة، أما وظيفتها الشعرية فتؤدي مهمة إثارة الإحساس بالمكان والناقة على حد سواء، وإيصال الرغبة في تجسيد جمالية الذات الإنسانية وقوتها وعظم آمالها، فحصلت الانتقالة من إحساس عنترة السلب – التحول – إلى إحساس الإيجاب – الثبات - وتشبيه الناقة بالقصر وبالبناء الضخم عكس قدرة عنترة على الفعل الفني في تشكيل صورة موحدة من المحسوسات الجامدة والحية وذلك عن طريق التوافق بين الأجزاء، الذي يعبر عنه «بائتلاف المعاني وحسن الجمع بينهما والمعاني المتآلفة التي يستحضر بعضها بعضاً»[٥] وبطريق التناسب أيضاً وهو اتباع قانون المناسبة في الحجوم والمسافات، وهذا يعني تنويع المسافات بين الأجزاء وتنويع هذه الأجزاء بحيث تتوافق من غير أن تكرر نفسها بصورة مملة[٦]، وبطريق التوازن، وهو تعادل القوى، وتقابل شيئين بحيث يتنازعان انتباه الناظر، أو السامع بمقدار واحد، والتوازن هو تجمع الأجزاء حول مركز، وترتيبها بصورة تجعل أحد الجانبين معادلاً للآخر في الجاذبية[٧]. فالقصر يتوافق من خلال التشبيه في هيكل تصميمه

بالبصر، وإدراك الأصوات والنغمات بالسمع، وإدراك الطعوم بالذوق، والروائح بالشم، وتلمس الأشياء باللمس، بل عنده قد تتزاوج الصور فيما بينها لتصبح لديه الصورة التشبيهية ملكاً لعالم الفكر بعد أن كانت شيئاً من الأشياء، فيفرض على المتلقي تكوين مساحة حرة في عملية التلقي يمكن تسميتها (كسر أفق التوقع) ذلك أن المتلقي في (التشبيه) يصادف توقعات مختلفة تفرضها عليه رموز الصورة التشبيهية لدى عنترة، ولو فصلنا معطيات الصورة التشبيهية للحبيبة في المعلقة لوجدنا:

- العيون

المشبه — المشبه به

عينا الحبيبة — عيني شادن من الغزلان ⟵ القدسية

- الفم

المشبه — المشبه به

رائحة الفم — الروضة الأنف ⟵ التفرد + الخصوبة

المشبه — المشبه به

الروض الأنف (بياض الماء) — الدرهم ⟵ الديمومة

المشبه — المشبه به

الذباب — فعل الشارب المترنم ⟵ الانطلاق

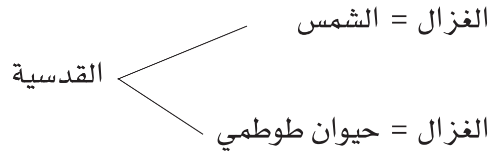
المشبه — المشبه به

الذباب — فعل المكب على الزناد الاجذم ⟵ العجز عن تحقيق الحلم

تعبر عن عالمه المنشود، صوراً مخزونة في اللاشعور لديه، منطلقاً من الحب الذي كان أحد الخيوط التي يمسك بها للوصول إلى عالم الحرية، فخلق من خلال صورة الحبيبة معادلة نفسية تمد جذورها في تربة همومه الذاتية، فكأن حديث الحب عنده هو حب لتلك الطموحات التي تنضب أمامها المعوقات، فجاءت صورة المرأة في المعلقة روحاً حية يتمثل فيها مظاهر الجمال في صور حسية متداخلة في معطياتها، وكاملة الأطراف في بنائها، فهو يتغزل بالحبيبة، ولا سيما بجمال العين، وطيب الفم فإذا به تطفو على سطح ذاكرته صورة روضة بعينها، يستجمع من خلالها صفات الحبيبة الشاخصة في ذاكرته. فكأنه يصلي في هيكل الحب، مبتدئاً بوصف جمال عيون الحبيبة، ومقبلها الطيب العذب، ورائحة فمها الزكية، ليستسلم بعدها لتداعيات هذه العذوبة التي يشعر بها عند الوصف ويشبهها بفيض من التشبيهات المتتابعة. فجعل الروضة أُنفاً لم يدخلها الناس، ولم يفسدوها، وجعل أمطارها كثيرة غزيرة لا تتوقف، وربط نزول المطر بالعيشة، وجعله يخلف البرك العديدة التي تبدو لعين الناظر كمنظر الدراهم تلمع تحت الضوء، وبالغ في الموضوع، فجعل الذباب الذي يألف الناس يتركهم ويعيش وحيداً مسروراً في هذه البقعة، وقد أسكره جمالها، وأثرت فيه روعتها، فراح يغني ويعربد تيهاً وسروراً وحبوراً، كما نرى الأبيات تضم حشداً من التشبيهات، ولا يهمنا كثيراً طول التشبيه أو قصره، ولكن الذي يهمنا هو الرابطة التي تربط بين المشبه، والمشبه به، فشاعرنا يقيم الرابطة بين المشبه، والمشبه به على أساس حسي «وقيل هذا التصور الحسي هو الشيء الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلي»(٨)، فالتشخيص القائم على التقديم الحسي للمعاني المجردة في الصور التشبيهية هو أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة عند المتلقي، وتهيئة المناخ النفسي الملائم للتجربة اللاشعورية، وإن التشبيه القائم عليه «أظهر وأبين من أن يحتاج فيه إلى فضل بيان»(٩) بل الإحساس والإدراك الحسي هو الأساس الأول للعملية الشعرية، ومفهومه عند عنترة هو الفهم، أو التعقل بوساطة الإحساس، كإدراكه لألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها وأوضاعها

أفلح، وكان يلقب بعنترة الفلحاء[١٣]، فهو يستكمل جوانب نقص عنده في صورة الحبيبة، ويبرز في شخصها ما يفقده هو في شخصه، فعلى مدى ثلاث صور المشبه واحد (رائحة الفم) والمشبه به متعدد، ففي الصورة الأولى المشبه به حسي شمي (فارة تاجر) وذكر فيها الأداة (كأن) وعلى الرغم من أن أداة التشبيه حاجز بين الطرفين، لكنها في الوقت نفسه من وسائل الاتصال بينهما، فذكر أداة التشبيه يعني أن رائحة الفم لا تلتقي مع (فارة التاجر) نوعاً وحقيقة في مساحة وجه الشبه، وإنما يعني أنها تدنو منها وتقاربها في الصفات، وحذف وجه الشبه منها، وافاد تكوين صورة تشبيهية مطلقة المساحة بين المشبه والمشبه به، ففي تشبيه عنترة تتمثل صورة فارة التاجر مطلقة في مساحة الصورة والهيئة؛ لذلك فإن المتلقي يطلق العنان لخياله وتصوره وفهمه؛ ليمثل طيب رائحة فم الحبيبة جودة وطيباً، وفيها تلك العذوبة التي تشعر بالنشوة. وإذا ما عرفنا أن العرب قديماً أولعوا بالطيب فتزينوا به، وضمخوا به أجسادهم، واغتسلوا بماء الورد، وتعطروا في مجالسهم، واجتماعاتهم، وأفراحهم، وأعراسهم، وحمل العطر دائما في حياتهم أعظم معاني التكريم[١٤]، وكان عندهم من صناعات الأشراف، وتاجر به ملوكهم وأمراؤهم[١٥]، فهمنا السبب الذي جعل عنترة يشبه الرائحة المنتشرة في فم الحبيبة بفارة التاجر فحصوله على محبوبته الحرية فيه تكريم له يرفعه إلى مصاف الأشراف، فطعم الحرية لدى عنترة يمتاز بالعذوبة النفسية التي جمعت طرفي التشبيه في علاقة نفسية، فمذاق الحرية عذب كرائحة فارة التاجر التي تجلب الرائحة والهناءة ثبتا غماتها العطرية العذبة. أما الصورة الثانية فالمشبه به حسي شمي بصري (الروضة الأنف) فرائحة فم الحبيبة ريح روضة كاملة النبت، وما أصاب نبتها من الغيث قليل، لم يصادف فيها دمنا لبعدها عن الناس، فموضعها غير مشهور، فهو أحسن لنبتها وأتم له وأبعد لها من أن توطأ وتدفن[١٦]، وقد حذفت منها الأداة وحذفها يعني «أن المشبه هو المشبه به في الصفات من غير تقييد بالمشابهة أو

الأبيات تدور حول معنيين اثنيين: جمال العين، وطيب الفم، واللطيف في الأمر هو الربط بين فكرة الجمال النسائي والطبيعة، فصورة الحبيبة تقوم على صفات حسية تنتقل ما بين البصرية، والشمية، والسمعية؛ لتولد صورة حركية محاصرة الحركة، فالمشبه (عينا الحبيبة، والمشبه به عيني شادن من الغزلان) وقد يسأل السائل لماذا شبه عيني الحبيبة بعيني شادن من الغزلان بالذات؟ نقول: إن من معاني الغزلان الشمس(١٠)، يقول الخفاجي: «الغزالة مؤنث الغزال، واسم للشمس مطلقاً، أو في وقت شروقها»(١١) كما أن الغزال حيوان مقدس في الجاهلية فلم تذكر الكتب أن العرب في الجاهلية قد صادوا غزالاً، فهو - عندهم - حيوان طوطمي مقدس تعمل له التماثيل ويوضع في محاريب الملوك، ويناح عليه إذا مات، ويحرق من يقتله، ثم هو حيوان لا يذكر الشعراء الجاهليون أنه صيد على كثرة حديثهم عن الصيد(١٢). إذن أصبح لدينا معادلان للغزال:



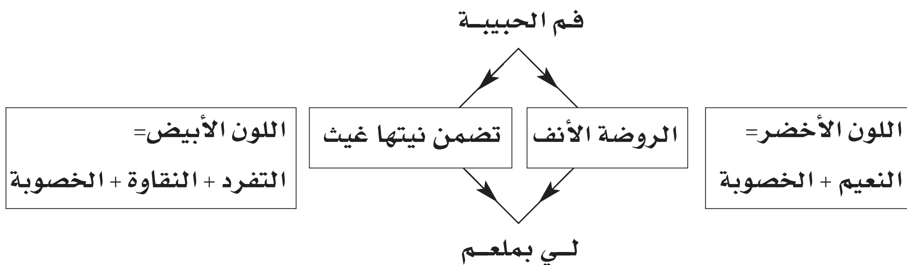
وكلاهما كان معبوداً لدى العرب في الجاهلية، فنسأل أيقوى عنترة الجاهلي على تشبيه عيني الحبيبة بمعبودته إن لم تكن المرأة التي ذكرها في المعلقة على غير ما يبدو ظاهرها -ذات صفة قدسية عنده؟ ما الذي يبحث عنه عنترة؟ وشد الرحال من أجله؟ مَنْ عبلة المزمع الرحيل إليها؟ إن افترضنا أن عبلة معادل الحرية في وجدان عنترة نستطيع أن ننتزع صفات هذا الحلم (الحرية) من صفاتها. ويستكمل شاعرنا وصف الحبيبة متنقلاً إلى جمال الفم الذي أولاه عناية خاصة، وهذا التركيز الملحوظ على جمال الفم أغلب الظن عندنا أنه لون من ألوان التعويض النفسي، فلا يغيب أن الفم كان نقطة ضعف خلقي في عنترة - فقد وصف بأنه كان مهدل الشفاه

فشاعرنا يستخدم اللون بصورة غير مباشرة متمثلاً بقوله (الروضة الأُنف) الذي يعكس الخضار، و(الغيث) الذي يعكس البياض، ويظهر اللون هنا داخلاً في إطار السياق الشعري دخولاً عميقاً، فهو ليس هامشياً، وإنما يحتل مكانة أساسية في إطار تشكيل الصورة التشبيهية لدى عنترة ليكون هو الأكثر بروزاً، فالدلالات غير المباشرة لألوان الروضة الأنف، والغيث، تجسد مماثلة حسية لشيء معنوي، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا أصر عنترة على اختيار هذه الألوان دون غيرها من الألوان في وصف فم الحبيبة؟ إن رؤية عنترة للحرية هي منطلق اختياره للون؛ إذ يصبح اللون الأخضر، والأبيض علامات متجددة ومترسخة في شخص حبيبته بدلاً من الطبيعة، فتغلب صفة اللون الأخضر المتمثل في الروضة الأنف جزءاً أساسياً في الصورة الشعرية، فهو ليس خالياً من الدلالة النفسية والوجدانية، وإنما هو مرتبط بموقف نفسي يبعث على الاطمئنان والاستقرار؛ لأنه يغدو تجسيداً لدلالة الثبات عند عنترة فهو لون الخصوبة والنماء والأمل.

أما حديث عنترة عن الغيث فهو أيضاً لا يخرج عن دلالة الخصوبة والنماء والحياة، لكن أين مكان هذه الروضة؟ هو ليس بمعلم وهنا تؤول صورة عنترة عالم المجهول وحنبابيته، فتستعيد الذاكرة الأحاسيس بالدونية والعبودية، إذن ما بين الطرف الأول الروضة الأنف - اللون الأخضر - والغيث - اللون الأبيض - والطرف الثاني المكان المجهول، تصادم وتناقض واضح وهو تناقض يوحي بحياتين في وجدان الشاعر العبودية والحرية، وبذلك يكون المشبه به وما حمله من إيحاءات وتجليات لونية قادر على إبراز رؤية الشاعر وحلمه برؤية عالم الحرية الذي يفيض بالحياة، والخصوبة، والتفتح، والأمل، والتفرد، بل إن عنترة لا يكتفي بهذه الصفات للحبيبة، بل يضفي عليها صفة الديمومة، فقد جاد على هذه الروضة الأنف المطر الجود، فتركها تلمع كالدراهم. فشبه بياض الماء واستدارته حين امتلأت الحديقة منه بالدراهم[٢٠].

المماثلة[١٧]، إذن عنترة يصف فم الحبيبة فطفت على سطح ذاكرته صورة روضة بعينها تغفو في ذاكرته، ولو تتبعنا رموز هذه الروضة لاتضح لنا صلة التشابه التي يقوم عليها هذا التداعي في الصور للروضة الأنف التي استدعاها فم الحبيبة، ونظام التداعي النفسي هذا يقوم على عوامل التذكر واستحضار الماضي بسياق تداعي الأفكار التي تستثير المشاعر عبر الصور المتلاحقة عن طريق وساطة من ذاكرة اللاوعي بعفوية استذكارية متعاقبة يكون من شأنها أن توحد بين جميع الرموز الموجودة في الصورة في مدلولها الباطني للذات المبدعة[١٨]، ولا يتأتى لنا معرفة الوثبات النفسية لعنترة إلاَّ بتتبع صورة التجاذب التي تقوم بين المشبه والمشبه به عن طريق التداعي، فعنترة من خلال هذه الصورة التشبيهية يحاول استحضار المستقبل بتجسيد صورة الماضي للعيان. وكما هو معروف أن للزرع بصورة عامة أهمية عظيمة في حياة العرب، وتعابيرهم، وتفكيرهم، فالسمة الغالبة على الجزيرة العربية أنها أرض صحراوية جافة، ولكن ذلك لا يمنع من أن تتخللها مناطق خصبة تتوافر فيها المياه، مما يجعلها موطناً صالحاً لنمو النباتات المختلفة[١٩]، فجاء فم الحبيبة مشبه بتلك المنطقة من الأرض، وذلك أمر مستحب نفسياً عند العرب الذين عاشوا في الصحراء؛ إذ تتعلق بالرياض النفوس الهاربة من الحر، والقلوب المتطلعة إلى البرد والظل، وروعة المنظر، فضلاً عن شعور الإنسان بجمال هو جزء من الطبيعة الإنسانية التي جبل عليها منذ أن عرف الحياة.

والطبيعة عند عنترة في هذا البيت لها أبعادها المتمثلة في:



وتستمر حركيه الصورة التشبيهية للذباب فهو ليس هزجاً فحسب، بل غرد يسن ذراعه بذراعه (المشبه) كفعل مقطوع الكفين يوري زناداً فهو يمده بين ذراعيه إذ لم يكن له كفان يمسك بهما (المشبه به) فالصورة حركية لكن عنترة يحاول محاصرة هذه الحركة بالعجز ف (المشبه به) حالة حركية، ولكنها تؤول إلى السكون، فعنترة على الرغم من محاولاته لانتزاع الحرية، لكنه يفشل، وهنا يعود الشاعر بذاكرته إلى لحظة الصفر التي ابتدأت فيها حالة التداعي، وهذا ما يؤكده انتقاله المفاجئ من حالة الانطلاق إلى العجز واليأس بذكر حياة النعيم التي تعيش فيه الحبيبة.

فعنترة يقع في حب خالد لا يستطيع منه فكاكاً وهروباً، فهذه المحبوبة هي الحياة في زوايا مختلفة والصورة الشعرية (التشبيه) هنا تقوم على أثر المشبه في نفس الشاعر، ثم صياغة الأثر النفسي له في صورة شعرية ذاتية تظهر رؤية الشاعر لعالمه المنشود، وهي تدور حول التقديس، والتكريم، والتفرد، والخصوبة، والديمومة، والانطلاق، ونحن نسأل أليست هذه الخطوط هي معالم عالم الحرية، كما يراها عنترة ؟ أليس إذن من حق عنترة أن يصلي في هيكل هذا الحب، هيكل هذا الرحاب المقدس الذي ارتبط بصورة المحبوبة في عقل عنترة اللاواعي. فصورة عنترة التشبيهية التي رسمها للمرأة المثال كانت تعبر عن ذاته وتجاربه الممتزجة بالعواطف؛ وذلك لأن هذه الصورة تبدو خفية، وعندما نغوص في المعنى الداخلي للنص نرى شيئاً اخر على غير ما ظهرت به في معناها الظاهري، فالمشبه والمشبه به يدلان على خلاصة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين، فرأينا كيف عبر التشبيه عن التقاء الحس بالمعنى، فعنترة أعطى لصورة المرأة بعداً إيقونياً، أو ما يسمى تشبيهاً إيقونياً، وهوتشبيه يبدو في ظاهره أنه قائم على الحس، ولكن في هذا الحس معاني السمو، والطهر، والقدسية[٢٢]، فتداخلت صورة المشبه بصورة المشبه به بطريقة شكلت صور تشبيهية عنقودية متصلة بعضها

والمعروف وفق السياق الظاهري للنص أن هذه الروضة يشبه بها عنترة فم الحبيبة ورائحته، ولكن نتساءل ما وجود الذباب في هذه الصورة وما دوره؟ فهل يليق أن يقول إنسان لمن يحب أن فمك يشبه الروضة الناضرة التي اجتمع عليها الذباب؟ فالعلاقة اللغوية الجديدة بين (الثغر والذباب) تعطي دلالة جديدة كحياة عنترة الحرة بفعل الصورة الشعرية التشبيهية، وتفاعل جزيئاتها. وقد يبدو التشبيه غريباً بعيداً بالنسبة إلى نفس المتلقي «والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه مقصوداً من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبيت وتذكر وفكر للنفس في الصورة التي تعرفها وتحريك الوهم في عرض ذلك واستحضار ما غاب منه»[٢١] لكن إذا ما ربطنا هذا التشبيه بخصوصية التجربة لدى عنترة نستطيع أن نتفهم جمال هذه الصورة الحسية، فروضة عنترة الموصوفة كثيرة العشب مكتملة النبت، والذباب يألفها ويغني بها هزجاً كفعل الشارب المترنم، فما العلاقة بين الطرفين لو افترضنا أن:

- المشبه (الذباب) = عنترة :فقد جاء في اللسان: «العَنتر، والعُنتر والعنترة كله: الذباب»[٢٢].
- المشبه به فعل الشارب المترنم = النشوة، فشارب الخمر في أوج حالته نلاحظه فاقداً للعقل والتفكير، فيكون كالحر منطلقاً كاسراً قيود حياته:

فصورة الذباب في هذه الروضة تمثل هنا الشاعر نفسه، وهي إسقاطه لعنترة على الذباب يحمله موقفه وواقعه النفسي، ويختفي هو ويجعل الحديث عنه بعد ذلك. فعنترة من خلال هذا الربط بين المشبه والمشبه به يريد أن يصل إلى مرحلة تطهير الذات من التوتر إلى نشوة الحياة، وتحرره من طاقته المكبوتة. ومن هنا يبدو تشبيهه غريباً؛ لأنه عكس صورة الجوهر الذي ينشده عنترة التماسا لرضاه؛ لأن هذه الصورة تجلب له التآلف مع واقعه المستقبلي الذي يتحقق من خلال ربطه بين وظائفه النفسية، وتحقيق سعادته بحريته.

أ- صورة الظليم:

المشبه	المشبه به
الناقة = عنترة	الظليم

المشبه	المشبه به
حركة الظليم	التفاف الحزق اليمانية

المشبه	المشبه به
الظليم	مركب جعل خيمة

المشبه	المشبه به
الظليم	العبد ذو الفرو الطويل الأصلم

ب- صورة الناقة:

المشبه	المشبه به
قوائم الناقة	دعائم الخيمة

المشبه	المشبه به
حركة ونشاط الناقة	كأن هراً تحت إبطها ينهشها

ببعض، ملتحمة الجزيئات مرتبطة برابطة تصل بين الوثبة النفسية التي كان عليها وعي عنترة بها مندفعاً إلى التعبير عن ذاته محققاً بذلك الوحدة الشعورية بين التداعي والحضور.

الوحدة الثالثة: الرحلة

أخذت الرحلة ثلاثة عشر بيتاً من مساحة القصيدة، وهي تتحدث عن الناقة التي تقل عنترة إلى وجهته، وقد جاءت متشكلة من نسق بنائي يتكون من متكافئين أساسيين، يعتمد كل مكافئ منهما على الشكل التشبيهي فيجتمعان معا لطرح الرؤيا الشعرية التي تعتمد على محور (الثبات والتحول)[٢٤]، فإن كان عنترة يبحث عن حلمه الضائع -الحرية- ويريد التحول من أسى الماضي المختزن في مواطن الذكرى القديمة إلى عالم آخر مهيأ لاستيعاب واقع الحياة، فلابد من رحلة يقوم بها تجسد أرادته في تأكيد وجوده على الأرض، وتعبر عن معاناته الذاتية مما يعتمل في زحمة مجتمعه من صراعات تشده إلى التزام قبلي صارم و(الناقة) هي وسيلة الشاعر التي يستعين بها على بلوغ الهدف[٢٥]، فضلاً عن كونها وسيلته التي يسلي بها الهم[٢٦]، بوصفها رمز الإرادة الصلبة فيسدل بها الستار على الماضي، فيمضي عنترة؛ ليقص علينا مجابهة عناء فردي من نوع خاص جاعلاً من التصوير الحسي -التشبيه- للناقة ميدان تجربة بدوية بيئية، ووصفا وجدانيا مهيأ؛ للكشف عن مكنونات الذات، ودهشتها ببهجة الأشياء من حولها، فهل يا ترى تبلغ بصاحبها الهدف خلال الرحلة؟

تقوم هذه الوحدة - الرحلة - على مكافئين أساسيين:

المكافئ الأول: صورة الظليم (٣٣- ٣٩).

المكافئ الثاني: صورة الناقة (٢٩- ٣٢).

وهذان المكافئان متداخلان في أطراف تشكيلهما الصوري:

فرواً، ثم ينتقل ليصف مشية هذه الناقة، فهي في نشاطها واختيالها كأن هراً على جنبيها يخدشها، فتميل في سيرها إلى شقها الأيمن فتنفر منه إلى شقها الأيسر، فتعدل في مشيتها وهكذا، وبعد هذا النشاط في السفر ماذا بقي لها؟ لم يبق لها سوى ما تشبه به دعائم خشب الخيمة، أي أنها أصبحت ضامرة، ونتيجة للتعب الذي أصابها بركت على ماء الرداع، فبعد أن طال ظمؤها فانكبت على الماء تشربه بشهوة فكأن صوتها كصوت المزامير، وما تصبب منها من عرق يشبه الرب والكحيل، وقد ختم تشبيهاته بما قد نسميه أو نطلق عليه المعادل -غضوب، حرة، زيافة- لما سبق من أوصاف. فبنية النص أخذت في التشكل من خلال التشبيهات الأيقونة بتداخلها العنقودي وتأرجحها بين محور الثبات والتحول؛ لينتهي التشكل التشبيهي إلى دلالة الثبات. وإذا ما أمعنا النظر في ناقة عنترة لوجدنا هذا الكائن الذي يحتفي الشاعر بأجزائه أقرب إلى الثبات، صحيح أنها تتحرك وتتنقل، لكن طريقة تخيلها تعطي لها صورة كيان مستقر أسمى من عوارض التغيرات، وأرفع من قصة الخليل الذي أزمع في ظاهر النص السفر إليه، فقصة الخليل بجانب الناقة تبدو عرضاً من الأعراض أو جزءاً من الماضي[27]، أما الناقة هي الحاضر المستمر -الحلم- الباحث عنترة عنه والذي يريده أن يتحقق، وألاّ يتغير أو يزول. وأول ما يواجهنا من هذا التشكل التشبيهي هو جعل (الناقة) مكافئاً صورياً للظليم، والظليم يكافئ بهيئته صورة هذه الناقة، فهي لهذا تتحول من عالمها إلى عالم الظليم؛ لتعود مرة أخرى إلى عالمها الحقيقي؛ سعياً وراء تحقيق الحلم -الحرية- أي يمكن أن نتصور هذه العلاقة بالشكل الآتي:-

مشبه / مشبه به



مشبه به / مشبه

المشبه	المشبه به
حنين الناقة وصوتها	القصب الأجش

المشبه	المشبه به
عرق الناقة	الرب أو الكحيل

المشبه	المشبه به
صفات الناقة	الفنيق المقرم
غضوب، حرة، زيافة	

يبدو مشهد الرحلة أول وهلة احتفالية فنية تزدحم فيها مختلف الصور الباعثة على الحركة والدهشة والتحول -حركة الناقة والظليم- في إطار النص الشعري حيث أسهمت وحدات تجربة الرحلة الثلاث (الحدث والزمان والمكان) إسهاما فاعلاً في بنائها واحتواء شخوصها. والرحيل الصحراوي في البادية كأي سفر آخر له باعث ووقت، ويبدأ من مكان ويمر بأمكنة ويتنكب بأخرى، ويهبط بمكان.

ورؤية عنترة لمتغيرات واقعة وفق تجربته الخاصة حددت الأبعاد الإنسانية والاجتماعية للرحلة، فكانت نتاج دفع عاطفي متنامٍ مجسد من خلال جماليات الأشياء في العالم الصحراوي، فهذه الناقة ما سماتها يا ترى؟ نلاحظ أن عنترة لم يعبر عما نسميه عاطفته نحو الناقة تعبيراً مباشراً، بل سلك طريقاً صعباً حافلاً بالتشبهات، فقد شبهها أولاً بذكر النعام، ثم شبه النعام حول هذا الظليم في إشراق خلقه بهودج جعل كالخيمة، ثم شبه ما عليه من ريش بعبد حبشي أصلم قد لبس

يترك أثراً في الأرض، متمثلا ذلك في ذريته. ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف ناقته مبتدئاً بسيرها فهي في نشاطها كأن (هر) على جنبيها يخدشها فتميل في سيرها إلى شقها الأيمن فتنفر منه إلى شقها الأيسر فتعدل في مشيتها وهكذا، فهذا الوصف يوحي بالصراع، فلا حياة إلا بمدافعة الضغوط التي تتعرض لها، ففي سير الناقة -تلك التي نسميها السلام- ليست أكثر من مدافعة هذه الضغوط التي تخطر لها في كل خطوة تخطوها تقريباً، فالفكرة التي تطرحها هذه الأبيات الصراع الأبدي الذي يؤرق مشاعر شاعرنا القلقة في هذه الحياة. وهو أمر يقره علم التحليل النفسي الذي يقول: إنه يوجد في الإنسان نزعة إيروس sorE وهي حب وقدرة خلاقة، ومنه أيضاً نزعة تناتوس soT anahT وهي غريزة الموت(٣٠)، لذلك كان إحساس عنترة بالتطلع إلى التمتع بملاذ الحياة وباستمرار ناقته بهذه الرحلة؛ تحقيقاً لهذا التطلع من السمات الخاصة التي يكافح من أجلها؛ لقهر صروف الدهر حين يجلب له فكرة الموت، فإحساسه بغريزة الموت جسدت في صورة] الهر[وشاعرنا في خضم هذه الصراعات -حب الحياة وغريزة الموت- يتصدى لفكرة المصير بوجود متع الحياة، وبذلك تشكلت عنده فكرة الأنا المتعالية التي كفلت له مقاومة كل ما يعوق إمكانية حريته في التفكير والمصير(٣١)، وبعد هذا ماذا أبقى السفر لهذه الناقة الرمز؟

قوائم ⟵تشبه⟵ دعائم المتخيم

عرق ⟵يشبه⟵ الرب أو الكحيل

ألم يبقِ لها هيئة عنترة الخارجية؟ فإذا ما أسقطنا مواصفات هذه الناقة على هيئة عنترة بجد ذلك التزاوج والتلاحم الغريب بين الهيئتين فهو يقول في إحدى قصائده:

فهناك توحد ما بين الظليم والناقة، وتوحد الناقة بالظليم[٢٨]،
ولو افترضنا دلالات هذه التشبيهات على النحو الآتي:-
الناقة الخطارة = (عنترة) ← الظليم = (عنترة) ← الحزق اليمانية (القبيلة)
كيف سيكون تحليل رموزها؟

نقول: إذا كان عنترة قد أمضى مدة من حياته عبداً، فإن هذه العبودية لا تستطيع أن تنفي استعداده الأصيل لحمل راية الحرية، وهذا الاستعداد هو الذي دفعه إلى أن يستغل الظروف الحرجة التي مرت بقبيلته، فيشارك في حروبها، ويفرض عليها حريته، ومن هذا الاستعداد يبرز تعليل معقول لتحدي عنترة لسادة عبس في أكثر من موقف، فقد كان يشعر أن أفعاله وبطولته وشجاعته أمور لا ترتبط بالنشأة، قدر ارتباطها بالنفس وسموها، وعليه فهو -الظليم- الذي تحيطه حزق النعام -قبيلته- وتتبعه مع عبوديته، فهو الخيمة التي يحتوي هذه القبيلة وتحميها، ولكن مقابل هذه الثقة العالية بالنفس يكمن ضعف داخلي يتمثل في صورة الظليم الذي جعله عنترة قناعاً يخفي وراءه ضعفاً وحنيناً لم نعهدهما في صورة ذلك البطل وما يتصف به من قسوة ورباطة جأش.

وإذا عرفنا أن ذا العشيرة موضع في الصمان وهو ديار قبيلة عنترة[٢٩]، وتذكرنا مدلول اللاشعور الجمعي بدأ أمامنا الماضي من جديد -ماضي عنترة- فوصف رحلة الظليم المستقبلية جعلتنا نظن أن الماضي انتهى، وأصبح جزءاً لا يعود، لكن شاعرنا يفاجئنا بوثبات شعورية، فيها نوع من الحنين لقبيلته وأهله القاطنين هناك فهو باحث عن الانتماء، وعندما يتراءى له المجهول يعود بذاكرته إلى بعث الماضي من جديد؛ تحقيقاً لهذا الانتماء، فهو يمضي في اختزال الزمن في لحظات متنوعة فيقابل بين الماضي ومأساة الواقع المجهول المصير في صور يشخص بها الذكريات، وكأنه يعيشها من خلال عودة الظليم إلى بيضه، فكأن الرمز مظهرٌ من مظاهر البحث عن بعض أوجه الانتماء، فضلاً عن كونه عبر عن رغبة عنترة في أن

الوحدة الثالثة - الرحلة - فقد مثلت حدة هذا الصراع من أجل الانتصار على البقاء وما إسراف شاعرنا في وصفها إلا دليل على أنها رمز لموجودات الصحراء عن همه الضائع، وعملية الربط ما بين الظليم والناقة عملية منطقية، وإن كانت الناقة بالمعنى الحرفي حيواناً والظليم طائراً، ولكن ليس هناك انفصال، فعنترة جعل الوحدات المتمايزة متداخلة ينتمي بعضها إلى بعض، فليس هناك فرق بين الأنواع فهذه الناقة تخفي في نفسها شيئاً من الضعف، وإن كان عنترة لم يعبر عن هذا الضعف تعبيراً تقريرياً، ولكن التداعي له منطق فـ «الظليم جزء من ضمير الناقة»[٣٥] فمجال الواقع كله مرتكز في مجال صياغة هذه الرحلة القصيرة من تجربة حياة عنترة من خلال الدفع النفسي المركب ما بين العاطفة والعقل، وما بين الدمج في حلم الذكريات التي يثيرها بين اليقظة والوعي بالذاكرة التي نشطت بدء الوقوف على الأطلال.

الوحدة الرابعة: البطولة

تتكون هذه الوحدة من ستة أبيات بثلاث وقفات، الأولى: المحرك على الفعل، والثانية: أثر الفعل، والثالثة: نتيجة الفعل، وبهذه الوقفات الثلاث، أو ما يمكن تسميتها بـ (فعل البطولة) يحاول عنترة أن يخترق المغلق، ويخلق له عالماً مفتوحاً، وينهض التشبيه بكل صورة وأشكاله مع الوصف الحقيقي.

مع الوصف الحقيقي المباشر بمهمته في رسم صور فعل البطولة، حيث تشكلت هذه الصور على النحو الآتي:-

- المحرك على الفعل

المشبه	المشبه به	
طعم ظلم عنترة	طعم العلقم ←	الرغبة

عجبت عبيلة من فتى مبتذل عاري الأشاجع شاحب كالمنصل(٣٢)

وقال:

أما تريني قد نحلت ومن يكن عرضاً لأطراف الأسنة ينحل(٣٣)

دعائم المتخيم

وقال:

قد طالما لبس الحديد فإنما صدأ الحديد بجلده لم يغسل(٣٤)

الرب أو كحيل

وما بين القوائم والعرق وضمور قامته بقي له صوت شعره الحنين يصدح على الرغم من كل الظروف والمصاعب:

حنين شربها للماء ← يشبه ← صوت المزامير الأبح

وشاعرنا عندما شبه عرق الناقة بالرب أو الكحيل شكل صورة نمطية قائمة بالدرجة الأولى على اللون؛ مستخدماً أسلوب التشبيه، فهو يتحدث عن العرق الأسود الذي يتصبب على جسد الناقة، مشبهاً إياه بالقطران، وأن هذا السواد الذي يؤطر هذه الصورة الشعرية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعاناة والشدة والقسوة في أشياء كان لابد للناقة أن تصادفها في رحلتها وهذا العرق مما ينباع؟

ينباع من ذفرى ← غضوب / حرة / زيافة ← مثل الفنيق المقرم

إذن بعد هذه الرحلة ماذا سيبقى لعنترة؟ هل سيبقى له سواده وعبوديته (كأن رباً أو كحيلاً) أو سيحقق الحلم – الحرية – (ينباع من ذفرى غضوب، حرة، زيافة...) وهذا بدوره يعيدنا إلى نقطة البداية (الطلل والمرأة) ففي كلتا الوحدتين لم يحقق ما يريد، فهو ما بين الواثق والمتردد في طرح أحلامه المشروعة في نيل الحرية. أما

عنترة، فظلمه باسل مر المذاق كـ (طعم العلقم) والعلقم نبات طعمه مر، ولونه أصفر

إذن ظلم عنترة = الطعم المر + اللون الأصفر

فالمر ضد الحلاوة، واللون الأصفر يشكل بعدين الأول: سلبي إذ إنه يبرز صورة القتل والموت، أما البعد الآخر فهو الإيجابي؛ لارتباطه بعنترة؛ لأنه هو الذي امتلك القدرة على جعل وقوع ظلمه كطعم العلقم، فحمل هذا اللون دلالتين متناقضتين الأولى توحي بموت الخصم، ودلالة أخرى تؤكد انتصار عنترة وإيجابية فعله. وعلى الرغم من اعتماد عنترة في عرض صورته التشبيهية على حاسة الذوق (طعم) إلا أن ذلك يحيل إلى حاسة البصر، فالطعم يمثل الجزء، والرؤية (حاسة البصر) تمثل الكل؛ لأن الرؤية أو الصورة المرئية مهيأة في تجربة الشاعر؛ للتحول إلى أي مجال حسي آخر يستدعيه نمو المجال العاطفي، أو طبيعة التجربة الشعورية في بعدها الحسي[٣٧]، والرؤية تتمثل (في صورة النبات - العلقم - ولونه الأصفر)، إذن الصورة التشبيهية بأكملها قائمة على التضاد في ظاهرة النص وداخله.

فالذوق يحيلنا إلى الفم مرة أخرى، لكن هذه المرة على عكس مذاق فم الحبيبة الطب العذب، ثم ينبثق عن هذه الحاسة حاسة لم تدخل بصورة مباشرة، وهي اللمس، فعملية التذوق نفسها عملية لمسية بين النبات على الحقيقة والفم، فالحاسة اللمسية مثلت الذروة في التعبير عن (الرغبة) عند عنترة، وهي بدورها تدير جميع الحواس الأخرى (الذوق والبصر) وتوجهها وتوظفها في تأجيج العاطفة النوعية أو البلوغ بها إلى حالتها القصوى بـ (الرغبة) فالبيت الشعري وإن جاءبه عنترة للفخر ببطولاته، إلا أنه عبر عن عجز في إرواء عنترة؛ لرغبته الجنسية، ويستمر شعوره بالعجز على مدار النقلات الأخرى، محاولاً خلق صورة للبطل الفارس فمن الدال جداً أن أول فعل للبطل هو (القتل) وهو قتل (حليل غانية) فشعوره بالعجز أمام المرأة لا يلغيه إلا قتل حليل امرأة أخرى[٣٨]، وهنا شبه صوت طعنته عند خروج الدم منها بصوت شدق البعير إذا هدر[٣٩]، فلربما لم يكن لهذا المجدل في نظر عنترة أي ذنب سوى أنه حليل غانية حسناء، والمرأة في المستوى اللاشعوري عنده مرادف

- أثر الفعل (صورة الخصم)

المشبه المشبه به

صوت الطعنة عند خروج الدم صوت البعير إذا هدر ← العجز + التعويض

المشبه المشبه به

الدم لون العندم

المشبه المشبه به

هيئة البطل السرحة ← العجز + لذة الارتواء

المشبه المشبه به

الدم العظلم

نتيجة الفعل

المشبه المشبه به

الرمح أشطان البئر

فشاعرنا يجمع بين الرقة واللين في السلم والشدة، والقسوة والعدوان في الحرب وهو سمح المعاشرة مع الناس إذا أحسنوا معاملته ولم يسيئوا إليه، أما إذا تعرضوا له فذلك الغضب الذي يكون كالعلقم لا يطيقه الإنسان ولا يكاد يسيغه[٣٦]، فإذا ظلم فإن ظلمه (المشبه) مر كطعم العلقم (المشبه به) حيث تتداعى الصور في ذاكرة

الطعن الجنسي، ولحظة سقوط البطل تتوحد صورته بصورة المرأة المغتصبة، وبالمرأة التي تلد بشكل خاص، فأحد ضحاياه بطل ضخم الجثة يشبه شجرة عظيمة وينتعل نعال السبت الغالية ليس له توءم فكأنما هذه الصورة تفصح عن مستوى اللاوعي الذي يشكل البطل المقتول فيه صورة أخرى توءماً للمرأة التي لا تنال[٤٥]، فهذه المواصفات التي يضفيها عنترة على خصومه مرتبطة بالمواقعة الجنسية، والتمثيل الدقيق في حركات يديه وفعله الجسدي ضد خصومه ما هو إلا بحث عن لذة الارتواء. فهو رجل مغترب عن بيئته الاجتماعية يعيش ألم العبودية، ويحاول أن يؤكد ذاته ويتعالى على صورة العبد في داخله. إذن فتفنج عنترة القتالي وزهوه وفخره بشجاعته من الأمور التي اهتم بها قولاً وفعلاً فهو الجانب المفضل الذي استطاع أن يعوض بواسطته عما يعانيه، وليس أفضل منه أيضاً كوسيلة للانتقال من عالم العبيد إلى عالم الأحرار[٤٦].

وها هو يختتم أبيات فعل البطولة بصورة المقدام الفارس الذي لا يتراجع مهما كانت العقبات، ففي غمرة الحرب يدعونه قومه والرماح في صدر فرسه كأنها حبال البئر، لماذا حبال البئر؟ من الطبيعي أن ملاحظة حبال البئر شئ لم يكن ليشغل طبقة السادة في المجتمع الجاهلي، فهذه المهمة كانت موكولة للعبيد ومن في حكمهم، فكأن عنترة أراد أن يلفت انتباه السادة من قومه إلى ذلك العبد الذي كان يملأ الدلاء فهم اليوم بحاجته ويلجأون إليه. إذن على الرغم من العجز الذي يعانيه عنترة إلا أنه لا يلبث أن يعود ليجعل من نفسه المحور الذي تدور في فلكه قبيلته التي حرمته الحرية، فما يستهويه ويجعله يشعر بعلو منزلته رؤية أبناء قومه في شدة ومحنة فلا ينجيهم منها ومن ضراوتها أحد سواه، فجاءت صورته التشبيهية كلون من ألوان توكيد الذات، أو بتعبير علماء النفس هي بعض الحيل الدفاعية التي يلجأ إليها الشخص؛ لإزاحة القلق والتخلص منه بعدم مواجهة المشكلة الأصلية[٤٧]، ومن هذه الحيل الإنكار والتبرير والمبالغة والتعويض والعدوان والتقليل من شأن الآخريين[٤٨]، وفخر عنترة لا يعدو إحدى هذه الحيل.

للحرية، فكأن قتل هذا الحليل يوصل عنترة إلى المرأة (الحرية)، فهو لديه القدرة على اختراق عالم السادة بقتلهم، عندها لن يستطيع أحد أن يمنعه من الوصول إلى عالمه المنشود باستعمال القوة فينتزع حينئذ حريته انتزاعاً.

فعجز عنترة أمام صورة المرأة الأولى (عبلة) دفعه إلى تحقيق وجود آخر غير الوجود العادي الذي يؤرقه ويقلقه من خلال قتل حليل امرأة أخرى وامتلاكها، فضلاً عن ذلك فقد مثلت هذه الصورة التشبيهية نوعاً من التعويض النفسي (الخلقي) لدى عنترة فقد عرف أنه مهدل الشفاه أفلح[٤٠]، فعند تشبيهه للفريصة التي تمكو كشدق الأعلم لكأنه يقول في داخله: لكم سخرت أيها السيد من شدقي الأعلم فها انذا جعلتك كلك شدقاً أعلم[٤١].

ويستمر عنترة في تمثيل شجاعته، وها هو يمثلها في صورة اليد التي تطعن فتفجر الدم رشاشاً كلون العندم فشبه تدفق الدم بلون العندم (الأحمر)، ويأتي اللون الأحمر؛ ليشكل جزءاً أساسيا في هذه الصورة فضلاً عن حضور اللون وفاعليته، وهو مائل إلى السواد في قوله (... خضب البنان ورأسه بالعظلم)، وقد يُسأل ما فاعلية اللون الأحمر في هذه الصور التشبيهية؟

أولا نقول: إنَّ اللون الأحمر هو لون الفعل والإثارة ولون يقترن بالقوة والشدة[٤٢]، وهنا يجعله عنترة علامة على القتل، فهو يمثل دلالة إيجابية لما يحققه فعل البطولة من انتصار على الأعداء، والتمثيل بهم، فاللون الأحمر دليل يؤكد الموت ويثبته، ففعل البطولة كان بمثابة الورقة الوحيدة له يثبت من خلاله لمجتمعه مدى فاعليته وقدرته على من يظلمه؛ إذ إن رموز التعالي هي الرموز التي تمثل كفاح الإنسان؛ لتحقيق الهدف[٤٣]، وحرية هذا الإنسان تتمثل في كونه غير مستعبد للحياة وأنماط الوجود فالفضيلة التي تصنع الإنسان الحر هي الشجاعة.

وثانياً فاللون الأحمر يقترن أيضاً بالفحولة[٤٤]، إذ كان لهذه (الصور التشبيهية الحمراء) القدرة على ما هو داخلي في نفس عنترة ينعكس على الخارج، فيتحول الخصم البطل إلى بديل للمرأة، ويصبح فعل الطعن المتكرر تعويضاً عن انعدام

الحواشي:

(١) ينظر: د. فائز عارف القرعان، أساليب الخطاب البلاغي، والرؤيا الشعرية، قراءة بلاغية في نص شعري لعلقمة الفحل، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مج٢، مج١، ك١ ١٩٩٧م، ص٨٠.

(٢) ينظر: م. ن./٩١.

(٣) ينظر: د. مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ت)، ص ٢٣٨.

(٤) ينظر: عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٨م، ص١٩-٢٠.

(٥) روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م، ص٢٣.

(٦) ينظر: م. ن/٢٤.

(٧) ينظر: م. ن ص٢٥.

(٨) محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية) دار النهضة العربية، لبنان، ١٩٨٠م، ص٢٩١.

(٩) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة لبنان، ١٩٦٨م، ص٥١.

(١٠) ينظر: مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، البابي الحلبي، ١٩٥٢م، مادة (غزل).

(١١) شهاب الدين الخفاجي، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، الوهيبة، ١٣٨٣هـ، ص١٦٦.

(١٢) ينظر: د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م، ص ١١٣-١١٤.

(١٣) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت، ج٨، ص٢٣٧.

(١٤) ينظر: على جمعان الشكيل، صناعة العطور في الحضارة الإسلامية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العددان ٢٥، ٢٦، ١٩٩٩م، ص١٥٤.

(١٥) ينظر: يحيى الجبوري، الزينة في العصر الجاهلي، حوليات كلية الإنسانيات، جامعة قطر، ع٦، ١٩٨٣م، ص ٢٠١-٢٧٦.

(١٦) ينظر: ديوان عنترة، تحـ: مولوي، المكتب الإسلامي، ص ١٩٦.

(١٧) ينظر: د. كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م، ص٢٨٠.

(١٨) ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢م، ص٣٠٨.

فالصور التشبيهية لـ (فعل البطولة) جاءت متحركة نابضة بالحياة والخصوبة حيث كان فعل البطولة فعلاً فيزيائياً صرف، إنه بطولة الجسد وفعل القوة المخترقة الطاعنة المدمرة، وحينما تبرز القيم فإنها تأتي في صيغ عامة هامشية بدون أن تتحول إلى محرك للفعل، والتجلي الأسمى لفعل البطولة هو اختراق المنيع والنفاذ إلى الجسم المحصن وتفجير الدم[٤٩].

وعليه كان التشبيه مجالاً رحباً لفرس عنترة الشعري يصول ويجول فيه مدافعاً به عن كيانه الإنساني أمام سطوة القدر مستخدماً في دفاعه (الرمز) الذي لم يكن تحليلاً لواقعه، بل تكثيف له، وهو يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسمه بكل تخومه بل يرده إلى الذات، ومنه تنهار معالم المادة وعلاقاتها بالطبيعة؛ لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة برؤيته الذاتية، فجاءت صوره التشبيهية الرمزية؛ لتمثل حالة نفسية حقيقية فضلاً عن تعبيرها عن حيرته البالغة وحيرة القافلة الإنسانية، وهي تتخبط في صحراء الوجود، فيتحد عنده الأسى بالسعادة في صورة ذاته البائسة من وقائع الحياة، جاهدة في إيجاد عالم مثالي يخفف من وطأة هذا الإحساس.

وبعد، فلعلنا استطعنا أن نلقي بعض الضوء على نفس هذا الفارس العربي من خلال معلقته، ونعيش بعض ما كان في نفسه من حلم وعجز وطموح وقسر، ولا ندعي أن ما وصلنا إليه هو الحقيقة التي لا جدال عليها، وإنما لعل ما فعلناه هنا لا يعدو أكثر من أن يكون لوناً من الاجتهاد الشخصي ربما اقتنع فريق به وربما أنكر علينا فريق آخر، إننا أبحنا لأنفسنا أن نجول في وجدان عنترة، ونتعرف على ما كان يساوره من مشاعر صاخبة الهمس وهواجس موارة الصمت، فنحن حينما طفقنا نتلمس آلامه ونضع أيدينا على مكان جراحه، إنما كنا في الحقيقة نتلمس سر العظمة في هذه النفس الإنسانية التي ارتفع بها الألم إلى حيث تعلم من ذرى الفروسية والشعر، ومهما كان من أمر فهي نظرة لا تعطل ما عداها من نظرات، إن لم تكن تكملها، وتألفت معها.

١٩٩٥م، ص٢٥٦.

(٤٣) ينظر:كارل يونغ وأخرون، الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٤م، ص٢٠٢. ونصرت صالح يونس، الاغتراب في شعر العبيسيين، عنترة بن شداد وعروة بن الورد، رسالة ماجستير، ص٧٨.

(٤٤) ينظر: الألوان في اللغة والأدب، ص ٢٥٦.

(٤٥) ينظر:الرؤى المقنعة، ص ٢٨٢.

(٤٦) ينظر: عدنان عبد النبي البلداوي، عاهات الشعراء في الجاهلية والإسلام (طبيعتها وأثرها في مستوى النص الشعري) مط، الشعب، بغداد، ط١، ١٩٧٧م، ص١٣ والاغتراب في شعر العبسيين، ص٧٤.

(٤٧) ينظر: عنترة بن شداد العبسي، ص١٨٢.

(٤٨) ينظر: د. فاخر عاقل، النفس (دراسة التكيف البشري)، ط بيروت، ص٢٣١ وما بعدها.

(٤٩) ينظر: الرؤى المقنعة، ص ٢٨٣.

المصادر والمراجع

أ- الكتب العربية

- إسماعيل، عز الدين، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٨م.
- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، بيروت، ج٨.
- ابن بلهيد، محمد، صحيح الأخبار، ١٣٧٠هـ، ج١.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م.
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- البصير، كامل حسن، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.
- البلداوي، عدنان عبد النبي، عاهات الشعراء في الجاهلية والإسلام، طبيعتها وأثرها في مستوى النص الشعري، مط الشعب، بغداد، ط١، ١٩٧٧.
- الجادر، محمود عبد الله، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية، دار الرسالة للطباعة بغداد، ١٩٧٩م.
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، ١٩٦٨م.

(١٩) ينظر: د. جواد علي، تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٤م، ج١، ص٩٣.
(٢٠) ينظر: الديوان، ص١٩٧.
(٢١) أسرار البلاغة، ص١٢٦.
(٢٢) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ١٩٩٠م، ج٤، ص٦١٠.
(٢٣) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٨٣.
(٢٤) ينظر: أساليب الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية، ص١٠٤.
(٢٥) ينظر: محمود عبد الله الجادر، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دراسة تحليلية، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٧٩م، ص٣٢٧.
(٢٦) ينظر: نوري حمودي القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب، ١٩٧٤م، ص ٣٢-٣٣.
(٢٧) ينظر: د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١م، ص٩٧-٩٨.
(٢٨) ينظر: أساليب الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية، ص١٠٨.
(٢٩) ينظر: محمد بن بلهيد، صحيح الأخبار، ١٣٧٠هـ، ج١، ص٢١٩.
(٣٠) ينظر: الديوان، ص٦٨.
(٣١) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص٢٥٥-٢٥٦.
(٣٢) ديوان عنترة، ص ٢٥٣.
(٣٣) م. ن، ص ٢٥٦.
(٣٤) م. ن، ص ٢٥٤.
(٣٥) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص١٠٢.
(٣٦) الديوان، ص٨٥.
(٣٧) ينظر: د. علوي الهاشمي، السكون المتحرك، اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، ط١، ١٩٩٥م، ج٣، ص ٢٥٤.
(٣٨) ينظر: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٢٨٠.
(٣٩) ينظر: الديوان، ص ٢٠٧.
(٤٠) ينظر: الأغاني، ص٢٣٧.
(٤١) ينظر: فوزي محمد أمين، عنترة بن شداد العبس، دار المريخ، الرياض، ص١٨٥.
(٤٢) ينظر: الصادق الميساوي، الألوان في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع٣٦،

- الخفاجي، شهاب الدين، شفاء الغليل في كلام العرب من الدخيل، الوهيبة، ١٣٨٣هـ.
- عاقل، فاخر، علم النفس دراسة التكيف البشري، ط بيروت.
- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.
- العشماوي، محمد زكي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية، دار النهضة العربية، لبنان، ١٩٨٠م.
- علي، جواد، تاريخ العرب قبل الإسلام، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٤م، ج١.
- عنترة بن شداد، الديوان، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي.
- غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م.
- فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي دراسة، منشورات والكتاب العرب، ١٩٩٢م.
- الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، البابي الحلبي، ١٩٥٢م.
- القيس، نوري حمودي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب، ١٩٧٤م.
- محمد آمين، فوزي، عنترة بن شداد العبسي، دار المريخ، الرياض.
- ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، وقراءة ثانية لشعرنا القديم، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١م.
- الهاشمي، علوي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً (١٩٣٠- ١٩٨٠م)، ط١، اتحاد كتاب أدباء الإمارات، ج٣، ١٩٩٥م.
- يونغ، كارل، وآخرون، الإنسان ورموزه، ترجمة: سمير علي، دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٤م.

ب- البحوث المنشورة:

- الجبوري، يحيى، الزينة في العصر الجاهلي، حولية كلية الإنسانيات، جامعة قطر، ع٦، ١٩٨٣م.
- الشكيل، علي جمعان، صناعة العطور في الحضارة الإسلامية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العددان ٢٥- ٢٦، ١٩٩٩م.
- القرعان، فايز عارف، أساليب الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية، قراءة بلاغية في نص شعري لعلقمة الفحل، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مج٢، ع١، ك١، ١٩٩٧م.
- الميساوي، الصادق، الألوان في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع٣٦، ١٩٩٥م.

ج- الرسائل الجامعية:

- العكيدي، نصرت يونس، الاغتراب في شعر العبسيين عنترة بن شداد وعروة بن الورد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٠م.

Cer

nter

مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين



الشعر في الجزيرة العربية

■ شعر البحرين في العصر الجاهلي موضوعاته وخصائصه
د. جليل منصور العريض

■ لمحات إبداعية لشاعر البحرين جعفر الخطي (القرن السابع عشر)
د. أنيسة خليل المنصوري

■ قصيدة النثر في عمان نشأتها وتطورها
د. شريفة اليحيائي

■ الحداثة في الشعر الخليجي: اللغة في قصيدة سعد الحميدين نموذجاً
د. عبدالله أبوهيف

■ الشعر والبروج: «قلق الهوية ومعراج القصيدة»
د. فاطمة الوهيبي

■ مظاهر الزمن ودلالاته في مجموعة: «تهجيت حلماً..تهجيت وهماً»
د. إبراهيم الشتوي



المحور..

الشعر في الجزيرة العربية



Bahrain's Potry in the "Jahili" Era
Its Topics and some of Its Characteristics

Dr. Abdul Jalil Al- urayyed

Abstract

The research has breifly handled Bahrain's Poetry in the "Jahili" era (time before Islam). It happened that there was a need to stand for a while to looat the history of the ancient area of Bahrain by limiting its geographical landscape and illustrating its most important modern characteristics. The investigation of Bahraini poets followed that. By going through their poems, aspects of leadership and creativity have been found. Four poetical phenomenon have been throughly analyzed from four of those poets, who are: Turfata ebn AlAbd AlBakri, Al Multamis AlDubee, Al Muthqib Alabdi and Amro bn Qaema.



شعر البحرين في العصر الجاهلي
موضوعاته وخصائصه

د. عبد الجليل العريض *

ملخص البحث

تناول البحث – في رحلة قصيرة – شعر البحرين في العصر الجاهلي، وقد اقتضى ذلك وقفة قصيرة عند تاريخ منطقة البحرين القديمة، مع تحديد معالمها الجغرافية، وتبيان أهم مميزاتها الحضارية، تلا ذلك البحث في شعراء البحرين، فإطلالة على شعرهم، حاولنا فيها دراسة بعض من جوانب الريادة؛ والابتكار فيما وصل إلينا من ذلك الشعر، مركزين علي تحليل أربع ظواهر شعرية نعتقد بتميزها؛ عند أربعة من شعراء البحرين الجاهليين هم: طرفة بن العبد البكري، والملتمس الضبعي، والمثقب العبدي، وعمرو بن قميئة.

---

* _أستاذ مساعد، كلية الآداب، جامعة البحرين._



ومسايل أودية فيها، والعروض مجمع ذلك كله»[٤]. وهذا التحديد لموقع البحر ين يوصلنا إلى نتيجة مفادها: أن إقليم البحرين بموقعه الجغرافي المهم بين نجد واليمن، قد أكسبه مزايا قد تفيدنا في دراستنا لشعر المنطقة. فحسب التقسيم السابق يقع إقليم البحرين في ملتقى عرب الشمال العدنانية، بعرب الجنوب اليمانية، وإن كانت الغلبة فيه للعدنانية، هذا بالإضافة إلى ما كانت تتمتع به نجد من حس شعري رقيق انعكس على الشعر العربي القديم؛ إذ «لم يذكر الشعراء موضعاً أكثر مما ذكروا نجداً وتشوّقوا إليها»[٥].

لقد حملت القبائل اليمنية النازحة إلى الشمال - إثر انهيار سد مأرب - معها كثيراً من بذور حضارة سبأ وعناصرها؛ وبخاصة طريقة الكتابة، وتدبير شئون الزراعة، وهذا ما جعل تلك القبائل تستطيع أن تتملك، ويكون لهم السلطان المتمثل في مملكة كنده بنجد، ومملكة اللخميين بوادي الرافدين، وامتزاجهم ببكر بن وائل العدنانية من بلاد اليمامة، وعبدالقيس العدنانية أيضاً من تهامة[٦] وولّد هذا الأمر تلاقحا فكريا يتمثل في شعرٍ أخذ من البداوة صلابتها وشممها، ومن الحضارة جدتها وابتكارها؛ لذلك فإننا لا نعدو الحقيقة حين نقول: إن إقليم البحرين في العصر الجاهلي قد جمع من عناصر الثقافة العربية ما بوأه مكانة رفيعة عالية من حيث الأسبقية في قول الشعر، وتدبيج معانيه.

وكان للثقافات الأجنبية أثرها في أدب المنطقة أيضاً، فقد اكتسب عرب البحرين الكثير من عادات، وتقاليد، وثقافات العناصر الأجنبية التي كانت تقطن الإقليم، أو تفد إليه من أجل التجارة؛ إذ من المعلوم أن إقليم البحرين قبل الإسلام كان خاضعا لسلطة الفرس، فكانت قبائل بكر بن وائل، وتميم، وعبدالقيس يقيمون في البوادي، أما الفرس، وغيرهم من الأجناس، والديانات، كاليهود، والنصارى فقد استوطنوا الحاضرة[٧]، فإقليم البحرين قبل الإسلام لم يكن حكراً على العرب وحدهم، ولكنه كما يبدو من كلام البلاذري كان يُدار من قبل عاملين: أحدهما عربي هو المنذر بن

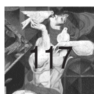
البحرين في العصر الجاهلي:

إن استخدام عبارة (فترة ما قبل الإسلام) - مقدمة تاريخية لدراسة شعر البحرين - فيها كثير من التجاوز، كما يحف بها الكثير من المخاطر، فالتجاوز يكمن في عدم تحديد المدة الزمنية التي تسمح لنا بالبحث في إطارها، ففترة ما قبل الإسلام بما تعنيه من أبعاد زمانية غير محددة، تقتضي الخوض في قضايا تاريخية وأسطورية في المدة الزمنية المبدوءة - على الأقل - منذ عهد عيسى عليه السلام، حتي بزوغ فجر الإسلام في مطلع القرن السابع الميلادي، على أساس أن معنى (فترة) هي المسافة الزمنية الممتدة بين رسالتين سماويتين انقطعت فيهما الرسالة[١]، وهو ما لا يمكن الإحاطة به في هذا البحث، أما المخاطرة فهي ناجمة في الأساس عن أننا في محاولتنا تلك سنضطر إلى المد بفكرنا في أعماق المجهول في تاريخ منطقة لم يكتشف بعد[٢]، وعلى الرغم من ذلك يمكن للباحث أن يلتقط بعض الشواهد المتاحة الآن، والتي قد تمدنا بما نطمح إليه من إجابات، حول تساؤلات تتمحور حول: ما مدى عمق حضارة هذا الإقليم وأصالتها، لأن ذلك هو مايوصلنا إلى بغيتنا، أوعلى الأقل ما يعضد حدسنا في اكتشاف المعالم الإبداعية التي كان شعراء البحرين هم السّباقون إليها، ولكن قبل التعرف إلى تلك المعالم التاريخية يجدر بنا معرفة حدود الإقليم الذي نحن بصدد دراسة شعره.

يكاد الجغرافيون، والرحالة العرب، وغيرهم يتفقون على أنّ إقليم البحرين: هو الشريط الساحلي الممتد من البصرة شمالاً إلى بلاد عمان جنوباً، ومن اليمامة غرباً إلى ساحل الخليج شرقاً، وهذا التحديد يأتي ضمن تقسيمهم جزيرة العرب خمسة أقسام هي: «تهامة، والحجاز، ونجد، والعروض، واليمن».[٣] ويقع إقليم البحرين ضمن القسم الرابع المسمى بالعروض، الذي يجمع «بلاد اليمامة، والبحرين، وما والاها العروض، وفيها نجد وغور لقربها من البحار، وانخفاض مواضع منها،

وفضلاً عن ذلك فقد حبا الله إقليم البحرين بطبيعة جميلة، أمدته بكلّ مقومات الحضارة، من تجارة، وصناعة، ومغاصات اللؤلؤ في الخليج الذي وصف بأنه «مأمون، مبارك، كثير الخير، لم يزل مركوباً، وهيجه واضطرابه أقل من سائر البحار... وفيه مغاص اللؤلؤ الصافي والدر الجيد... وفيه أنواع الطيب والبهار»(١٥). أما شهرة الأقليم الزراعية فقد كانت محور حديث كل من كتب عنه من الجغرافيين، والرحالة العرب ممن طافوا به، أو قرأوا عنه، يصف أبوعبيد البكري بساتينه فيقول: «هي- أي البحرين- بلاد سهلة، كثيرة الأنهار من العيون، عذبة الماء، ينبطون الماء على القامة والقامتين، والحناء، والقطن على شطوط أنهارها بمنزلة السوسن، وهي كثيرة النخل، والفواكه»(١٦).

إنّ تلك المرتكزات الحضارية المهمة فرضت على أهالي المنطقة الارتباط بالأرض، وحب الاستقرار منذ أقدم العصور. فعلى سبيل المثال، «في عام (٢٠٥ ق.م) قاد (أنطنيو خوس الثالث) ملك السلوقيين - حملة بحرية على (جرها) - البحرين - بقصد إخضاعها، إلا أنّه عدل عن ذلك بعد أن أرسلت (المدينة) رسولاً إلى الملك يحمل رجاءها إليه ألاّ يحرمها نعمتين عظيمتين أنعمتهما الآلهة عليهم: نعمة السلام، ونعمة الحرية، وهما من أعظم نعم الآلهة على الإنسان. فرضي من حملته هذه بالرجوع بجزية كبيرة من فضة وأحجار كريمة»(١٧). ويبدوا أن عامل الاستقرار وماجلبه للإقليم من رخاء، قد كلّفه أيضا الكثير؛ إذ «كانت البحرين ترتاح كثيراً عند انشغال أهل العراق بالتحارب فيما بينهم، أو بانشغال الحكومات المهيمنة عليه بمحاربة جيران العراق من الدول القوية الكبيرة».(١٨) ويتبين من ذلك أن الإقليم كان محل طمع وابتزاز القوى العظمى على مر العصور، من ذلك حملة (سابور الثاني) في القرن الرابع الميلادي، بذريعة القضاء على نفوذ القبائل العربية التي سكنت السواحل الجنوبية من إيران، وأقامت بها قبل أيامه(١٩)، وهي - كما نعتقد - حملة عسكرية، القصد منها تحويل التجارة من السواحل العربية إلى السواحل



ساوى التميمي، وكانت سلطته على العرب، والآخر فارسي اسمه (سيبخت) وسلطته مقصورة على الفرس[٨]، فأفاد هذا الاحتكاك الحركة الثقافية في الإقليم، وساعد على إثراء الشعر وخصوبة مدارك شعرائه، هذا ولم يقتصر ذلك الاحتكاك المولد للزاد الثقافي المكتسب على الفرس جيران العرب، بل تعداه إلى غيرهم، وفي الأشعار العربية مايدل أيضا على ما كان للهند من دور في إثراء ذلك الزاد الثقافي، حيث كان لعرب الخليج دور واضح في نقل التجارة بين الهند، ومنطقة الخليج التي أدى ازدهارها ورواجها إلى بروز أطماع الهند في الاستيلاء على المنطقة، كما يتضح من قول الأخنس بن شهاب (طويل).

لُكَيْزٌ لَهَا البَحْرَانِ وَالسِّيفُ كلُّهُ وإنْ يَأْتِها بَأسٌ مِن الهِنْدِ كَارِبُ[٩]

أضف إلى ذلك رافداً آخر أفاد الحركة الشعرية في البحرين في العصر الجاهلي؛ تمثل في الأسواق التي كانت تقام في الإقليم في أماكن متعددة، وأوقات مختلفة، فلقد أمدت تلك الأسواق الشعراء بمعين ثقافي لا ينضب جراء احتكاكهم بالشعراء العرب الذين يفدون إليها؛ «لأن الأسواق في العصر الجاهلي لم تكن أسواقاً بالمعنى المتعارف عليه في الوقت الحاضر»، بل كانت ... أوسع مجالا من ذلك بكثير. كانت مجامع لأهل اللسان من شعراء، ومن خطباء مرموقين معروفين ومن مغمورين طلاب شهرة قصدوا هذه الأسواق للحصول على اسم وسمعة»[١٠].

ومن أسواق إقليم البحرين المشهورة في العصر الجاهلي: سوق المشقر، وقد عدّها اليعقوبي من الأسواق العربية العشر المشهورة في العصر الجاهلي، وكانت تقام في جمادى الأولى من كل عام، ويرعاها بنو تميم رهط المنذر ابن ساوى[١١]، وسوق هجر التي أشار إليها الهمداني في معرض حديثه عن البحرين[١٢]، وسوق الجرعاء[١٣] التي أورد الهمداني ذكرها أيضاً أثناء وصفه للبحرين، ومنها أيضا سوق دارين وهي «فرضة بالبحرين يجلب إليها المسك من الهند»[١٤].

شعراء البحرين في العصر الجاهلي:

إن الحديث عن شعراء البحرين في العصر الجاهلي، يجرّنا إلى البحث عن الريادة في مجال قول الشعر. وهو كما نعلم بحث في أعماق المجهول لا يؤدي بنا إلى نتيجة حاسمة، خاصة أننا لا نملك وثائق مكتوبة، ولا أدلة تدعم «أولية الشعر» ونحن لا نقبل عقلاً ما يقال: أن ماوصلنا من شعر مكتمل فنيًّا من العصر الجاهلي هو من إبداع من أسموهم بأوائل الشعراء، فطبيعة الأشياء، وسنة التطور، تأبيان قبول ذلك؛ إذ لابد من أن هذا الشعر قد مرّ بمراحل التكوين قبل أن يصل إلى مرحلة النضج والكمال، مثله في ذلك مثل جميع الأشياء القابلة للنمو والتطور، إذاً فإن ما بين أيدينا من شعر جاهلي مكتمل البناء هو خلاصة تجارب أولية اندثرت بفعل تقادم الزمن عليها، بسبب عدم اهتمام السابقين بها؛ لكونها لم تكن تشكل ثقلاً أدبياً بالنسبة لمن تلقوها من قدامى الجاهليين. فهناك حلقات مفقودة فيما وصل إلينا من شعر، وفقدان تلك الحلقات يحول بيننا وبين معرفة الأسبق من الشعراء، كما يحول بيننا وبين معرفة المميزات التي خطا بها الشعر العربي خطواته الأولى «وأغلب الظن أن الشعر العربي قد بدأ أول ما بدأ بالكلام المقفى غير الموزون، أي بالسجع بلا وزن... ثم تطور هذا السجع بلا وزن إلى سجع موزون، ممثلا في أبسط أوزان الشعر العربي وأقدمها وهو الرجز»[٢٢] وبفعل المِران والممارسة اكتشف الشاعر أوزاناً أخرى، فاشتد عود الشعر، حتى وصل إلينا مكتملاً. لكن هذا التفسير يتعارض وما جاء عند الأقدمين من محاولة بعض القبائل حيازة قصب السبق، الأمر الذي جعلها تلغي من حسابها عوامل التطور بقصد أو بغير قصد؛ إذ قد تكون لدى بعض من أولئك معرفة بنماذج قليلة في كمها، هزيلة في مضامينها، فلم يحسبوا حسابها، أو قد لا يكونون على علم بتلك التجارب الأولى، فأرادوا أن تكون لهم الأسبقية في «ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم الذي به يأخذون وإليه يصيرون»[٢٣] ففي سياق الجهل بالتجارب الأولى للشعر يقول الجاحظ: إن الشعر الجاهلي «حديث الميلاد،

الفارسية، أو على الأقل إخضاع هذه التجارة لسيطرة الفرس مباشرة. كما كان للخميين ملوك الحيرة دورهم في محاولة زعزعة استقرار إقليم البحرين، وإخضاعه لسيطرتهم المباشرة، بمحاربتهم سكان المنطقة من القبائل العربية، كما يتبين من قول المتلمس الضبعي في حضه بكر بن وائل على التمرد على سلطة عمرو بن هند (بسيط)

كُونُوا كَبَكْرٍ كَما قَدْ كَانَ أوّلُكُمْ   وَلا تَكُونُوا كَعَبْدِ القَيسِ إذْ قَعَدُوا
يُعْطُونَ مَاسُئِلُوا والخطُّ مَنْزِلُهُمْ   كَمَا أَكَبَّ عَلى ذِيْ بِطْنِهِ الفَهَدُ(٢٠)

فالمتلمس يأبى لقومه بكر بن وائل ما آلت إليه عبدالقيس من هوان، واستصغار، وذل، بفعل الوقيعة التي أوقعها بهم عمرو بن هند، والتي يصفها المثقب العبدي في قوله (رمل)

ضَرَبَتْ دَوْسَرُ فِيْنَا ضَرْبَةً   أَثْبَتَتْ أوتَادَ مُلكٍ مُستَقِرّ
صَبّحَتْنَا فَيْلَقٌ مَلمُومَةٌ   تَمنعُ الأعقابَ منْهنّ الأخَرْ(٢١)

إن إقليم البحرين بموقعه الإستراتيجي، وطبيعته الخلابة ذات النخيل الممتد امتداد البصر وعيونه العذبة في بره وبحره، وبحاره الهادئة الدافئة، الغنية بالخيرات، وموانيه التي تجلب إليها أنواع البضائع المختلفة من بلاد الشرق القديم، قد كان بجانب هذا العطاء المادي الوافر، يمتاز بعطاء لا يقل عنه أهمية، وهو العطاء الفكري، فأنجب فحول الشعراء، الذين كانوا بمثابة الروافد الثرة الغزيرة التي ساهمت في إثراء نهر الشعر العربي العظيم، وأضفت على تدفقه فيضاً من العطاء الروحي الذي مازال يمدنا بنفحات صادقة، تثير في نفوسنا تساؤلات كثيرة عن مكامن الإبداع المتجددة في ذلك الشعر، وعن الشعراء الذين كان لهم الفضل في خلود ذلك الابداع.

لأن مضمونها في الفخر والتباهي بالشرب، مما يرجح أنها من تجارب الشاعر الأولى، وهو يعني - تجوزا - أن الكثير من أصول الشعر الجاهلي قد نمت وترعرعت في إقليم البحرين، مما مكن شعراء الإقليم في أزمنتهم المختلفة من اقتفاء طرق أسلافهم فراحوا يسلكونها، ويبنون عليها حتى استطاعوا الإبداع في الكثير من الشعر الذي بين أيدينا. ومن كل ذلك نستنتج:

١- أن الرواد من شعراء البحرين لم تكن لهم الأسبقية في ريادة الشعر، كما لم تكن لغيرهم من شعراء الجاهلية المعاصرين لهم. على أساس أن هناك حلقات مفقودة تحول بيننا وبين معرفة الريادة الحقيقة.

٢- أن بعضاً من تجارب الشعر الجاهلي الأولى قد ولدت في البحرين؛ لأن شعراء البحرين الذين وصل إلينا شعرهم - وهم من أقدم شعراءالعصر الجاهلي - لم يبدأوا بقرض الشعر من فراغ، فتوارث بعض البيوتات الشعر في إقليم البحرين يرجح ذلك «فالمرقش الأكبر عم الأصغر، والأصغر عم طرفة بن العبد»[٣٢]، أما عمرو بن قميئة الذي تذكر الكثير من مصادر الأدب أوليته دون غيره في قول الشعر. فيجتمع نسبه مع الشعراءالثلاثة في سعد بن مالك بن ضبيعة «أحد سادات بكر بن وائل في الجاهلية، وكان شاعراً»[٣٣]، كما أن المتلمس الشاعر خال طرفة بن العبد.

برز في ميدان ريادة الشعر في إقليم البحرين كثير من الشعراء الذين عُدّ معظمهم من فحول شعراء الجاهلية، كعمرو بن قميئة، والمرقش الأكبر، والمرقش الأصغر، وطرفة بن العبد، والمتلمس الضبعي، والمثقب العبدي،كما ذكرت المصادر العربية القديمة الكثير غيرهم: فعلى سبيل المثال لا الحصر، أورد ابن سلام أسماء ثلاثة من شعراء البحرين، أثناء حديثة عن الشعر فيها[٣٤]، كما ترجم الآمدي لعشرة منهم، وخص المرزباني ستة بالترجمة لهم، وفي العصر الحديث عقد محمد علي التاجر[٣٥] باباً خاصاً بشعراء البحرين ضمنه تسع عشرة ترجمة. هذا بالإضافة إلى

صغير السن، أول من نهّج سبيله، وسهل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة»[٢٤] ثم يعود إلى الحديث في موضع آخر قائلاً: «زعم أبوعمرو بن العلاء: أن الشعر فتح بامرئ القيس»[٢٥] فالمقولتان تسندان ريادة الشعر لامرئ القيس، بينما يورد المرزباني قولاً مسنداً إلى الرياشي فحواه «أن كثيرا من شعر امرئ القيس ليس له، وإنما هو لفتيان كانوا يكونون معه، مثل عمرو بن قميئة»[٢٦] وهذا القول يتعارض مع قول الجاحظ، على عدّ أن امرأ القيس آخذ من ابن قميئة، ولو بالسماع دون اللقاء، لأن الروايات تقول: إن لقاء امرئ القيس بعمرو بن قميئة قد تم بعد أن بلغ عمرو التسعين[٢٧]، وهذا يعنى أن عمراً أكبر سنا من امرئ القيس، وأسبق منه في قول الشعر، وهو ماذهب إليه أبوالفرج الأصفهاني في قوله: «كان عمرو بن قميئة من قدماء الشعراء في الجاهلية، يقال: إنه أول من قال الشعر من نزار، وهو أقدم من امرئ القيس»[٢٨]. مع ملاحظة أن امرأ القيس يعترف في شعره بأن هناك من هو أسبق منه في قول الشعر، كما في قوله (الكامل).

عُوجَا على الطَّللِ المحِيلِ لأَنَّنا نَبكي الدِّيَارَ كَما بكى ابْنُ حَذامِ[٢٩]

وهناك قول آخر مبني في حكمه على العصبية القبلية، كما في ادعاء اليمانية الريادة «لامرئ القيس، وبنو أسد لعبيد بن الأبرص، وتغلب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قميئة، والمرقش الأكبر، وإياد لأبي داؤد...»[٣٠]. وكل تلك الأقوال لا ترقى إلى مرتبة اليقين لأسباب ذكرناها آنفا. لكننا سنقبل جزءاً من عبارة صاحب الأغاني: «كان ابن قميئة من قدماء الشعراء في الجاهلية»؛ لأنه يوصلنا إلي نتيجة مفادها: أن شعراء البحرين في الجاهلية من أمثال عمرو بن قميئة، والمرقش الأكبر، من قدماء الشعراء الجاهليين، خاصة أن لابن قميئة في ديوانه قصيدة علق عليها جامع الديوان في تقديمها بقوله «وهي أبيات غير قائمة الوزن»[٣١]، وقد صنفها المحقق ضمن «مجزوء البسيط» ويمكن عدّ تلك الأبيات من التجارب المتقدمة في الشعر الجاهلي؛

١٦	المرقش الأكبر	ص ١٨٤	ترجمة رقم ٨
١٧	الممزق العبدي	ص ١٨٥	ترجمة رقم ٧
١٨	المفضل بن معشر العبدي	-	ترجمة رقم ٥
١٩	النعمان بن حنظل العبدي	-	ترجمة رقم ١٣
٢٠	يزيد بن حذاق العبدي	ص ١٥	ترجمة رقم ١٥

إن عدد شعراء منطقة البحرين في العصر الجاهلي، أكبر في اعتقادنا - بكثير مما ورد في الجدول السابق. ولكن تباعد المدة الزمنية بين الشعراء الجاهليين، وبين عملية التدوين في القرن الثاني الهجري، طمس ذكر كثير من الشعراء، يقول ابن قتيبة في هذا الصدد: « الشعراء المعروفون بالشعر عند عشائرهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام أكثر من أن يحيط بهم محيط، أو يقف من وراء عددهم واقف، ولو أنفد عمره في التنقير عنهم، واستفرغ مجهوده في البحث والسؤال»[٣٦] ومع ذلك فالمعول عندنا ليس على كثرة الشعراء، ولا على وفرة شعرهم، ولكن على نوعية هذا الشعر، والموضوعات التي طرقها، والأدوات الفنية التي استخدمت فيه لتوصيل تلك الأغراض.

شعر البحرين في العصر الجاهلي:

شعر البحرين في الجاهلية كسائر الشعر الجاهلي في مضامينه القائمة على: الغزل، والمدح، والفخر، والرثاء، والهجاء، والعتاب، والاعتذار، والوصف، والحماسة، والحكمة، إلا أنه يتميز عن شعر البيئات الأخرى بتفرده في كثير من النواحي التي جعلت له طابعاً متميزاً ضمن إطار فنون القول التي طرقها غيره من شعراء الجاهلية. لذا فإن الدارس لشعر البحرين الجاهلي لن يستطيع كشف عناصر

ما جاء عن أولئك الشعراء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وفي حماسة البحتري، وفي كتاب الأغاني، وفي الحماسة البصرية. والجدول التالي يبين أسماء شعراء البحرين حسب ورودهم عند الآمدي، والمرزباني، وصاحب المنتظم:

جدول بأسماء شعراء البحرين حسب ورودها عند كل من التاجر، والآمدي، والمرزباني:

الرقم	اسم الشاعــر	المؤتلف ومعجم الشعراء	منتظم التاجر
١	توبه بن مضرس العبدي	-	ترجمة رقم١١
٢	الخرنق بنت بدر البكرية	-	ترجمة رقم ٤
٣	ربيعة بن توبة العبدي	-	ترجمة رقم ١٢
٤	سعد بن مالك البكري	ص ١٣٥	ترجمة رقم ٢
٥	أبو سمال العبدي	ص١٣٧	-
٦	طرفة بن العبد البكري	ص ١٤٦	ترجمة رقم ١
٧	عبدالمسيح بن عسلة العبدي	ص ١٥٧	ترجمة رقم ١٦
٨	عمرو بن أسوى العبدي	ص ٢٢٤	ترجمة رقم ١٧
٩	عمرو بن جبير العبدي	ص ٢٢٤	ترجمة رقم ١٨
١٠	عمرو بن حنثر العبدي	ص ٢٢٤	ترجمة رقم ١٩
١١	عمرو بن دارك العبدي	ص ٢١٧	ترجمة رقم ١٤
١٢	عمرو بن قميئة	ص ١٦٨	ترجمة رقم ١٠
١٣	المتلمس الضبعي	ص ٧١	ترجمة رقم ٣
١٤	المثقب العبدي	ص ٣٠٣	ترجمة رقم ٦
١٥	المرقش الأصغر	ص ١٨٤	ترجمة رقم ٩

استعداد فطري كان بحاجة إلى المثير الكامن في الطبيعة، وإلى الثقافة المعتمدة في الأساس على الاحتكاك المباشر بالأجناس الأخرى.

ولقد أخذ النقاد من قبل الجاحظ ومن بعده يرصدون مواطن الإبداع في شعر البحرين، فوصفوه بالكثرة، والجودة، والفصاحة، من ذلك قول ابن سلام الجمحي: «في البحرين شعر كثير جيد وفصيح»[٤٠] . إن إشادة القدامى بشعر البحرين الجاهلي ومدحه، لم تنبع من فراغ، فمن خلال قراءتهم في ذلك الشعر، تنبهوا إلى ارتياد شعراء البحرين معاني جزئية مهدوا فيها السبيل لغيرهم، والريادة - هنا - لا تعني المحاولات الأولى التي ينتابها القصور، ويصيب بعض جوانبها الخلل؛ إذ إنها وصلت إلينا مكتملة، تنبض بالحيوية، والصدق النابع من تأمل في الحياة، وإحساس بما في الطبيعة من مظاهر تثير خلجات النفس، وتبعث المشاعر المتدفقة فيها، فالنقاد ومؤرخو الأدب يجمعون على أن أول من وصف الطيف في الشعر العربي عمرو بن قميئة في قوله (متقارب):

نَأَتْكَ أُمامةُ إلاّ سُؤالا ... وإلاّ خيالاً يُوافي خيالا
يُوافي مَع الليلِ ميعادُها ... ويأبَى مَع الصُبحِ إلاّ زِيالا
فذلك تبدُلُ مِن وُدِها ... ولو شهِدت لَم تُواتِ النَّوالا[٤١]

ولم يكتف الشريف المرتضى[٤٢] بالإقرار لصاحب هذه الأبيات بالرّيادة في هذا الباب فحسب، ولكنه وصفها وصفاً ينم عن إعجابه الكبير بها، واصفاً قائلها بأنه من أصحاب «الطبع المتدفّق، والنسج المطّرد المنسّق».

ولم تقتصر ريادة عمرو بن قميئة على وصف الطيف، ولكنه هو أول من بكى الشباب[٤٣] في الشعر العربي في أبيات تفيض رقّة وعذوبة، وهي قوله (منسرح):

يا لَهْفَ نَفسي على الشَّبابِ وَلمْ ... أعقِدْ بِه إذْ فَقدْتُهُ أُمَما
قد كنت في ميعة أَسُرُّ بها ... أمنع ضيمي، وأهبِطُ العُصُمَا[٤٤]

الإبداع فيه، إلا بتأمل ما فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار بيئته وما اعتورها من أحداث أسبغت عليه نوعاً من التمسك بالمبادئ العربية التي لم تخضع لأي عامل خارجي، واكتسبت أساليبه تنوعا يمكن أن يؤدي من خلال تنسيقه إلى تكامل في الرؤية الشعرية، يقودنا في نهاية المطاف إلى استخلاص بنية متكاملة من حيث الأشكال والمضامين، بتضام ذلك الشعر بعضه إلى بعض في ديوان واحد، يطرح على بساط البحث متكاملا.

لقد نال شعر البحرين الجاهلي اهتمام النقاد القدامى، ووقفوا عند شعرائه في محاولة منهم لاستكناه مواطن إبداعه، والأسباب التي أدت إلى تألق البلاغة في هذا الإقليم قبل الإسلام، يحدثنا الجاحظ عن بلاغة أهل البحرين في حوار دار بين معاوية بن أبي سفيان، وبين صحار العبدي فحواه: «ماهذه البلاغة التي فيكم؟ قال: شيئ تجيش به صدورنا فنقذفه على ألسنتنا، فقال له رجل من عرض القوم: يا أمير المؤمنين، هؤلاء بالبسر والرطب، أبصر منهم بالخطب، فقال له صحار: أجل والله، إنا لنعلم إن الريح لتلقحه، وإن البرد ليعقده، وإن القر ليصبغة، وإن الحر لينضجه»[٣٧] ففي جواب صحار العبدي على سؤال معاوية، ورده السريع عليه بمعرفة أهل البحرين من العبديين، يدل على تمكن من اللغة وخبرة في فنون الزراعة، ساعدت البيئة المستقرة على إرسائه في نفوس أولئك، وكل ذلك وليد تأمل طويل لاستعدادهم الفطري في تطويع أساليب اللغة، واستجابتها لمقتضيات التعبير بكل أبعادها الشعرية، والبلاغية. وقد تنبه الجاحظ إلى أثر البيئة في شاعرية أهل البحرين بقوله: «وشأن عبدالقيس عجب، وذلك أنهم بعد محاربة إياد تفرقوا فرقتين: فرقة وقعت بعمان وشق عمان، وهم خطباءالعرب، وفرقة وقعت إلى البحرين وشق البحرين، وهم أشعر قبيل في العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سرة البادية، وفي معدن الفصاحة، وهذا عجب»[٣٨]، ولو مد الجاحظ بصره بعيداً لزال عجبه؛ إذ إن البيئة الجديدة بمياهها العذبة، وسواحلها الهادئة، وخضرتها الغناء اليانعة[٣٩]، لابد أنها قد أطلقت كوامن نفوسهم الحبيسة، لما لديهم من

ويكفينا هنا تعليق أبي الفرج الأصفهاني على هذا البيت بأنه «أحسن ماقيل في حفظ المال»[٥٠]

كما يرى أبو الفرج أن «أشرد مثل قيل في الاعتداد ببني العم، والكف عن مقاتلتهم بفعلهم» قول المتلمس أيضاً (طويل)

وَمـاكُـنتُ إلاّ مِـثـلَ قـاطِـعِ كـفِّـهِ ... بِـكـفٍّ لـه أُخـرى فـأصـبَـحَ أَجـذَمـاُ
يَـداهُ أصـابَـتْ هـذِهِ حـتْـفَ هـذِهِ ... فَـلَـمْ تَـجِدِ الأخـرى عَـلَيـهـا مُقَدَّما
فلما استَقادَ الكفَّ بِالكفِّ لمْ يجِدْ ... لـهُ دَرَكـاً في أن تَـبِـيـنَـا فَـأحْـجَـمـا
فـأطْـرقَ إطـراقَ الشُّـجـاعِ ولـو يَـرى ... مسـاغـاً لِـنـابـيْـهِ الشُّجـاعُ لصَمّما[٥١]

فشعر البحرين الجاهلي ليس مجرد ترديد ومحاكاة لفنون طرقها الجاهليون ضمن المضامين التقليدية. وهذا ما يحتم علينا البحث عن بعضٍ من جوانب التجديد، مع محاولة تلمس مواطن الإبداع فيها.

الخصائص الفنية لشعر البحرين الجاهلي:

إنه لمن العسير علينا الإلمام بكل الجوانب الفنية التي تميز بها شعر البحرين في العصر الجاهلي، فهي كثيرة المناحي، متعددة الألوان؛ لذا فسنقصر البحث هنا على أربعة جوانب هي:

١- وصف الناقة - ناقة طرفة نموذجاً.
٢- الترابط الفكري والفني عند المثقب العبدي.
٣- الغربة في شعر المتلمس الضبعي.
٤- الموسيقى في شعر الشيب والشباب عند ابن قميئة.

أما طرفة بن العبد؛ فإلى جانب ما ابتدعه من معان في وصف الناقة لم يسبق إليها؛ فإن ريادته «وما سبق إليه وصفه للسفين في البحر قوله يذكر السفينة (طويل)

يَـشـقّ حَـبـابَ الماءِ حَـيـزومُـها بِـهـا كما قَـسَـمَ الـتُّـرب المفايَلُ بـاليَـد»[٤٥]

وابتداع معنى شكوى الناقة عند المثقب العبدي «من أروع ما قال الناس»[٤٦] في حين يرى بعض من النقاد القدامى أنه «من الحكايات المغلقة والإشارات البعيدة»[٤٧] وينبغي على شاعر تجنبها؛ لكون أولئك لم يعهدوا من الشعراء هذا التلازم الحميم بين الناقة والشاعر؛ لعدها راحلة ليس غير.

ومما سبق إليه المرقش الأصغر (عمرو بن حرملة) غيره من الشعراء قوله (طويل):

وَمن يَـلق خَـيراً يَـحمدِ الـنَّـاسُ أمـرَهُ وَمن يَغوِ لا يَعدَمْ على الغيّ لائِما[٤٨]

ومما هو جدير بالإشارة هنا أن للمتلمس قصيدة رائية في رثائه لنفسه تفيض بمعاني الحزن، والضيم، والغربة، والموت والفناء، ونعتقد أنها أول رثاء للنفس في الشعر العربي، وبذلك يكون المتلمس رائد هذا الفن بين شعراء العربية، ونقتطف من القصيدة هنا قوله (طويل):

خـلـيـلـي! إمـا متُّ يـومـاً وزحـزحتُ منـايَـاكُـما فيـمـا يُـزحـزحـهُ الـدّهـرُ
فَـمُـرَّا عـلـى قـبرِي، فَـقُـومَـا، فَـسَـلّـمَـا وقولا: سَقَاكَ الغَيثُ والقَطرُ ياقبرُ
كـأن الـذي غـيّـبتَ لم يَـلـهُ سَـاعـةً من الدَّهـرِ، والـدُّنيا لها وَرَقٌ نَضْرُ[٤٩]

والأمر هنا لا يقتصر على الريّادة والسّبق في وصف بعض المظاهر، أو المشاعر، أو التجربة الذاتية، ولكن يتعدى ذلك إلى الوقوع على معان، والغوص على أصداف الحسن والجمال في أمور سُبِقوا إليها، ولكنها جاءت في شعرهم كأنها إبداع لم يتطرّق إليه غيرهم من ذلك قول المتلمس (وافر)

قَـلـيـلُ المال تُـصـلِـحـهُ فَـيـبْـقـى ولا يَـبـقـى الـكـثيرُ مَـعَ الـفَـسـادِ

البيت استعداداً لتفصيل القول فيها، وهو أسلوب حضري، وقد اتبعه طرفة في بقية المعلقة، ممايدل دلالة بينة على تكامل البناء ضمن التجربة الشعرية الواحدة. فقد تكرر التفصيل بعد الإجمال، أو قل الانتشار بعد التكثيف، في العنصر الرئيس الذي تلا وصف الناقة في قوله (طويل)

إِذا القَومُ قالُوا مَن فتىً؟ خِلتُ أَنَّني عُـنـيتُ فَـلـمْ أَكسَـل وَلم أَتَـبـلَّـدِ[٥٤]

فالشاعر في البيت السابق يعد نفسه للبحث في حناياها؛ لإظهار مايراه مناسباً وفخره الذي يريده، وقوله في مطلع وصف الناقة: عوجاء مرقال تروح وتغتدي، قد حوى من معاني القوة، والنشاط، والسرعة مما يحتاج إلى تفصيل. فكان الوصف الذي جادت به قريحته، وقد حاول تجسيد ذلك الوصف مستعيناً بصور حسية، وظف فيها جميع الحواس من رؤية كامنة في التشخيص والحركة، كما في قوله (طويل)

جَـمـالَـيّـةٍ وَجـنـاءَ تُـردي كـأنَّـهـا سـفـنـجّـةٌ تَـبري لأزْعَـرَ مـربـدِ[٥٥]

فتشبيهها بالجمل في مقابل وصف النعامة وهي تستعرض نفسها لذكرها. وما يصاحب ذلك من حركات فيها نشاط وسرعة أودعها قوله: (تبرى لأزعر مربد) أي أنها في إسراعها ونشاطها مثل الجمل في نشاطه إزاء مراودة الناقة، وهو نازع لايستطاع إيقافه، أو حتي الحد من نشاطه، فالصورة من العمق والشمولية بحيث إنها حتمت على البصر أن يجول في حناياها مستعيناً بالفكر في تفكيك أجزائها لمعرفة فحواها الكامن في التقابل بين إغراء الأنثى، ومراودة الذكر الهائج، وبين نعومة الأنثى، وقوة الذكر وخشونته. واندماج طرفة في وصفه الناقة يتخطى التقريرية إلى التجسيد الحيّ المصاحب للحركة في قوله (طويل)

صُـهابَيَّـةُ العُـثـنُـون مَـوجَـدَةُ القَـرا بَـعـيـدةُ وَخْـدِ الـرِّجلِ مـوَّارةُ الـيـدِ
أُمِـرَّت يَـداهـا فَـتـلَ شَـزرٍ وأُجـنِـحـت لـهـا عضُـدَاهـا في سَـقـيـفٍ مُـسَـنَّـدِ
جـنُـوحٌ دِفَـاقٌ عَـنـدلٌ ثـم أُفـرِعَـت لـهـا كـتِـفَـاهـا في مُـعَـاليَّ مُـصـعَّـدِ[٥٦]

١ - ناقة طرفة بن العبد:

في اعتقادي أن خصائص وصف الناقة، في معلقة طرفة بن العبد، هو من الموضوعات الرائدة في الشعر الجاهلي، فقد كثف الشاعر في هذا الوصف الصور الحسية، والأخرى الذهنية والنفسية في مزيج مبدع، لم يسبقه إليه أحد من شعراء الجاهلية، لكنه في ذلك كله لم يكن مخالفاً معاصريه من شعراء الجاهلية. فكثير من صوره، وتشبيهاته، ومسمياته المتعلقة بأجزاء الناقة، قد طرقها غيره من الشعراء ممن وصفوا الناقة قبله، إلا أن التكثيف اللغوي في القاموس الخاص بمسميات الناقة؛ جعل بعضاً من نقادنا المحدثين يشككون في نسبة ذلك العنصر إلى صاحبه[٥٢] وفي اعتقادي أن ذلك الشك يجانبه الصواب، فالناقة ناقة (طرفة) بكل مسمياتها وأوصافها، مع الوضع في الاعتبار أن القاموس اللغوي الذي صيغت به الأوصاف تلك - بكل مافيه من قوة ووعورة - هو من صميم لغة الجاهليين، التي يفهمها أولئك، ويتذوقونها لمعايشتهم إياها، فبعدنا الزمني عن ذلك القاموس، واستعصاء فهمه علينا، لا يحد من نبضه وحيويته، على الأقل في الموضوع الذي صيغت فيه تلك المفردات. فمن الناحية الفنية، نجد أن عنصر وصف الناقة قد دخل في نسيج القصيدة بشكل عفوي وسلس. فبعد أن بلغ الشاعر أساه في التذكر، وفاضت نفسه بالهموم التي حاول الفرار من محاصرتها له، وجد أن لاسبيل إلى ذلك إلا على ظهر ناقة قوية، في رحلة مجهولة. فكان قوله (طويل):

وإنّي لأمْضِي الهَمَّ عندَ احتِضارِهِ بِعَوجاءَ مِرقالٍ تَرُوحُ وتَغتدي[٥٣]

فالنقلة من وصف الطلل، إلى وصف الناقة طبيعية، ومنسجمة مع ما قبلها من معان حزينة ولذيذة في آن واحد، فمن الملاحظ في البيت السابق، أن شاعرية طرفة قد أبدعت أيما إبداع في تكثيف الماضي، والحاضر في آن واحد، فتذكر الماضي وروعته هَمٌّ جاثم على صدر الشاعر، لكونه لايستطيع استعادته، أما الحاضر فهو استمرارية الحياة؛ لذلك فهو يحتاج إلى ناقة أجْمَل أوصافها في الشطر الثاني من

لقد ملكت الناقة على طرفة كل إحساساته، واستوعبت كل كيانه، حتى غدت مصاحبة إيّاه في جميع أجزاء قصيدته، فكانت حاضرة معه في تحسره أثناء توديع الأحبة، وهي تشق كثبان الرمل، كما تشق السفن البحر (طويل)

كأنَّ حُدوجَ المالِكيَّة غُدوة　　خلايا سفينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ
عَدوليَّةٌ أو من سفينِ ابن يامن　　يجُورُ بها الملاّحُ طوراً ويهتدي
يشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بها　　كما قَسمَ التُّربَ المُفايلُ باليد(٦١)

وهي ما يستعيض به للهروب من همومه في رحلة الحياة، أو قل رحلة العذاب المستكن بداخله، وهي أيضاً هو في صورة الانسان المنبوذ المشرد (طويل)

ومازالَ تَشرابِي الخُمورَ ولذَّتي　　وبَيعي وإنفاقِي طَريفي ومُتلدِي
إلى أن تحامَتني العَشيرةُ كُلُّها　　وأُفردتُ إفرادَ البعيرِ المعبَّدِ(٦٢)

مما يدعونا إلى الظن – في نهاية المطاف – أن ليس ثمة رحلة حقيقية، فالناقة في تصورنا، هي محاولة الشاعر الإمساك بزمام الزمان والمكان، والممازجة بينهما في رحلة نفسية في حقيقتها، ولكنها بعيدة عن إدراكنا لها، لبعدنا عن معايشة الناقة، ولأنها في الوقت نفسه فريدة في وصف الناقة ضمن نسيج الشعر الجاهلي. وكل جديد يدعو إلى الغرابة، ويثار الشك حوله.

فالناقة لم تعد تشكّل وزناً في حياتنا، كما كانت تشكله بالنسبة للعربي بالأمس، واستعانة طرفة بالناقة هروباً من التذكر لا يعنى الاستطراد، أو الانتقال من موضوع لآخر بجسر لفظي، أو برابط لغوي؛ لأن الشاعر بارتباطه بناقته، مازال مشغولاً بتأملاته، باحثاً في حنايا نفسه عن مخرج من الهزيمة النفسية التي ملكت عليه كل كيانه، فهو يحاول العبور بالناقة إلى طريق الطمأنينة الذي ينشده (طويل)

على مَثلِها أمضي إذا قالَ صاحِبي　　ألا ليتني أَفديكَ منها وأَفتدي(٦٣)

إذاً لم يعد هناك صاحب إلا حديث النفس والتوق إلى الخلاص.

فتمازج اللون في شعرات ما تحت ذقن الناقة، بالقوة والتماسك في فقرات الظهر، بالسير السريع المنتظم، وفي انتقال غير منظم. من اللحية، إلى قوة الظهر، إلى الانتظام والتوازن بين حركة الرجلين واليدين، يعطي انطباعاً على محاولة الشاعر في متابعة كل ما يمكن أن يلتقطه نظره، ومزجه بكل ما يجول بخاطره من إعجاب بناقته، مما يعنى التتابع السريع في الدفقة الشعرية المعتمدة أساساً على الشفاهية[٥٧]، وفي تتابع الصفات في قوله (جنوح، دفاق، عندل ..) مايؤكد ذلك.

وتتجلّى روعة الوصف الذي يصل إلى حدّ الغزل في وصف عيني الناقة حين شبهها بالمرآتين المصقولتين في صفائهما ولمعانهما، وبعيني بقرة وحشية في فضاء مع وليدها؛ في جمالها واتساعها وحذرها بحيث لا تستقران على مكان[٥٦] معين؛ لخوف تلك البقرة على ذلك الوليد، فالصورة مركبة من مزيج حسي، وآخر نفسي، وتتكرر الصورة ثانية في قوله (طويل):

وَصادِقَتاَ سَمعَ التَّوجُّس للسُّرى لِهجْسٍ خفيٍّ أو لصوتٍ مُنَدَّدِ
مُؤلَّلتانِ تعرفُ العِتقَ فيهما كسامِعتي شاةٍ بِحَومَل مُفرَدِ[٥٧]

فقد مزج الشاعر في وصف ناقته، بين الأصالة المتعارف عليها عند العرب، وبين الدقة في سماع الأصوات، كما مزج الرؤية البصرية بالإحساس الداخلي المتمثل في خوف البقرة الوحشية حين تسمع أي صوت، وهي بمعزل عن القطيع، ومن الملاحظ أن العزل هنا يعني التفرد، فناقته تمتاز عن غيرها من النوق بتفردها حتى في جمالها. ولم يكن وصف الناقة ببعيد عن بيئة الشاعر الحضرية، حين شبه عنق الناقة في طوله وحركته المتموجة الارتفاع وقد علاه رأسها، بحركة سكان سفينة تمخر عباب دجلة، وتصوير رأس ناقته في تماسكه ومخروطيته بالسندان، وتشبيهه خدّ الناقة في دقته، ورقتة، وماكسى به من شعر، بورق تنعيم الخشب ومرداة (قرطاس الشامي)[٦٠] علاوة على دخول الوصف بعض من مسميات الصناعة الحضارية (سبت اليماني، قرطاس الشامي، الماويتين، العلاة، المبرد، مرداة صخر).

مواربة، ويمكن رصد ذلك بجلاء في نونيته التي ضمنها عتابه لعمرو ابن هند ملك الحيرة.

تبني القصيدة على جدلية منتظمة في أربعة عناصر، تكاد تعبر عن ذلك العتاب في شموخ وإباء، وإيمان صادق بما يفعل.

العنصر الأول: يريد الشاعر أن يبقى سيداً شامخاً حتى في علاقته بالمرأة فلا تذلّف، ولاخضوع؛ لذلك سلك بالمقدمة الغزلية مسلكاً مخالفاً لمعاني الرغبة، والتوّدد في محاولة للوصول إلى قلب الحبيب. كما في قوله (وافر)

أفاطمُ قَبلَ بينِكِ مَتعِينِني … ومنعُك ما سألتُ كأن تبيني
فَلا تَعِدي مَواعِدَ كاذِباتٍ … تَمرُّ بها رياحُ الصَّيفِ دوني
فإنِّي لو تُخالِفُني شِمالي … خلافَكِ مَا وصلتُ بِهَا يميني
إذاً لقطعتُها ولقُلتُ بيني … كذلك أجتوِي من يجتوِيني[٦٥]

فالحب من وجهة نظر الشاعر تكافؤ، لا تمنع فيه، ولا مجال للمداورة والمناورة؛ لأن الحب – كما يبدو – قيمة يربطها الشاعر بمُثُلِه، واضعاً العاطفة في مركز ثان، فهي علاقة سامية مبنية على التساوي؛ لذلك فإن تمنع الطرف الآخر، أو صدّه على سبيل الدلال، وإضرام لهيب الشوق، لن يجدي نفعاً، بل سيؤدي إلى نتائج عكسية، لعدّ الشاعر أن مثل تلك التصرفات الحميدة في الحب، تنال من كرامته، فطلب الشاعر المتعة في قوله (متعيني) معناه التواصل الواضح الذي يلح عليه ويبتغيه حتى يستقر نفسياً، أما التمنع فمعناه المعاناة من طرف الشاعر، والتردد والضبابية من قبل الحبيب، والشاعر لا يطيق ذلك؛ لذا انبجست صورة القطع ضمن نسيج الغزل، متساوقة مع القضية التي تعاني نفسه منها.

العنصر الثاني: هو صورة مكلمة للعنصر الأول، فالشوق إلى وصال الحبيب يزج بالشاعر في ذكرى يوم النوى، وما يخلفه في النفس من لوعة وأسى، ويودي به ذلك إلي وصف هوادج النساء في تتبع دقيق، بخلجات نفس مضطربة تلح على الوضوح،

٢- الترابط الفكري والفني عند المثقب العبدي:

من أهم ما يتميز به شعر المثقب العبدي، التأمل، والحكمة، والنظرة الثاقبة للأمور، فإذا كان شعر طرفة بن العبد يمثل حماس الشباب، والتمرد على الواقع، فإن أهم خصائص شعر المثقب الالتصاق بالقبيلة، والدفاع عنها، ومحاولة افتكاك أسراها من سجن ملك الحيرة عمرو بن هند اللخمي؛ لذلك فإنه ينحو في الكثير من شعره منحىً سياسياً، بمدحه الملك اللخمي، وتحسين أفعاله التي أوقعها بقبيلته، واصفاً إياه بالمؤدب القوي، الحازم، الحكيم، وهو بانتهاجه ذلك الأسلوب، يحاول إشباع غرور ذلك الملك، الذي طالما ذاق منه أهالي البحرين الويلات، محاولاً كسب رضاه؛ ليصل إلى غرضه؛ في تحاشي مزيد من الفتك بأهله، والحصول على العفو لأولئك الذين وقعوا في أسره، من ذلك ماورد في قوله مادحاً الملك (رمل)

ضَربَتْ دَوسَرُ فينا ضَربَةً	أَثبتتْ أركان ملكٍ مستقرْ
صبَّحَتنا فيلقٌ ملمومة	تمنعُ الأعقابَ منهنَّ الأُخُرْ
فجزاهُ اللهُ مِنْ ذِي نعمةٍ	وجزاءُ اللهُ إن عَبدٌ كفرْ(٦٤)

وفي ذلك من الدلالات على الأسلوب الحذر المتحضّر، المرتبط بالأرض، والداعي إلى مواطنة دعامتها الاستقرار في ظل اقتصاد ثابت ومتدفق، يحتاج إلى الأمن، إلا أن طلب الشاعر الأمن، ومحاولة مساعدة عشيرته، بامتداح الملك، وتحسين أفعاله لا يعني إذلال نفسه، وامتهان كرامته، والحط من قدر أهله وناسه، فهو وإن سلك أسلوب المدح ذاك، فإنه في الجانب الآخر؛ يرى نفسه نداً لذلك الملك على الأقل من حيث العلاقات الإنسانية، المبنية على الصدق، والحب، والوضوح؛ لذلك فإنه ينطلق في جميع شعره من مواقف ثابتة تعكس تماثلاً في صوره، وتوحّداً في معانيه، والسبب في ذلك أن النظام في الدفقات الشعورية عند المثقب، هو وليد تأمل - هادئ وعميق - في أحداث الحياة من حوله، والصدق في التعبير عمّا يجول بخاطره، دون أية

القصيدة، ولكن بصورة الفرد الذي لاتلين عريكته في قوله (وافر):

فَقُلتُ لِبعضِهنَّ وشُدَّ رَحلي	**لهاجرةٍ عَصَبتُ لها جَبيني**
لعلَّك إن صَرمتِ الحبلَ منّي	**أكون كذاك، مُصحبتِي قَرُوني**(٦٨)

فالذاتية في قوله (قروني) أي نفسي، تعني وحدته التي قد تؤدّي به إلى الغربة والوحشة التي يفضلهما، ولا يرضى عنهما بديلاً في الاختيار الحر بين طريقين لا ثالث لهما. وفي العنصر الثالث بحسب نظام القصيدة الجاهلية، يفرّ الشاعر من تذكر الركب؛ ليعود إلى واقعه في وصف الناقة، والمثير للانتباه في هذا العنصر، ما أضفاه المثقب على ناقته من مشاعر إنسانية، تنمّ عن تذمرها وسخطها، فبعد أن وصف اكتنازها، وقوتها، وشجاعتها، واحتمالها، وذكاءها، وجال في استجلاب كل ما أمدته قريحته من صور أسبغها عليها، عاد إلى استنطاقها، وكأنه يريد أن يعبر بلسانها عن مأساته هو يقول (وافر):

إذا مَا قُمتُ أرحَلُها بِليلٍ	**تأوَّهُ آهةَ الرجُلِ الحزينِ**
تقولُ إذا دَرَأتُ لها وَضِينِي	**أهذا دِينُهُ أبداً ودينِي؟**
أكُلَّ الدَّهرِ حلٌّ وارتحالٌ؟	**أما يُبقي عليَّ وما يقينِي؟**(٦٩)

لقد تجلّى إبداع الشاعر في المدّ بخياله ليجول في خبايا نفس الناقة، فأثار مشاعرنا نحوها، وتعاطفنا معها، فالتأوّه، والشكوى، وطلب الرحمة من طبائع الإنسان، ولكن التعاطف مع الحيوان والالتصاق به، قد يولّد تآلفاً، يؤدّي إلى إحساسات تلهب مشاعر الإنسان تجاهه. لقد وضع الشاعر نفسه بالنسبة لناقته - في موقف الظالم، إلا أننا لو أنعمنا النظر في الوضع من خلال نسيج القصيدة، فسنخلص إلى أن ناقة الشاعر، وشكواها تعكس معاناته أثناء بحثه عن موقف ثابت تطمئن إليه نفسه فيركن إليه، لذلك فلابد من مواصلة السير لاستجلاء الحقيقة التي لا التواء فيها، وهنا تصل به ناقته إلى بيت القصيد.

في جوٍ لا تكاد الصور تبين فيه مكتملة، فالنساء وقد غادرن الربع، واستقر بهن المقام في الهوادج، استعداداً لرحلة المجهول عبر الفيافي بوهودها ونجودها، وما يحف بذلك من وديان وجبال. فصورة ذلك الركب لم تعد واضحة؛ لما في قلب الشاعر من أسى، بدا جلياً في عينين اغرورقتا بالدموع، ويتجلى ذلك في قوله (وافر)

لِمـنْ ظُعـنٌ تـطـلَّـعُ من ضـبـيبٍ؟ فـمـا خـرَجت مـن الـوادِي لِحِينِ
تـبصَّـر هـلْ تَـرى ظُـعُـنـاً عـجـالاً بـجَـنبِ الصَّحصَحـانِ إلى الـوجينِ؟
يُـشـبَّــهـنَ السَّــفينَ وهُـنَّ بُـخت عُـراضـاتُ الأبـاهِـرِ والشُّـئـونِ(٦٦)

فالاستفهام في البيتين الأول والثاني، قد يعني جهل الشاعر بتلك النوق المقلة فوق ظهورهاالنساء، إلا أن السياق لا يتوافق مع ذلك المعنى، فهو من باب إثارة الانتباه، ولفت القلب تمادياً في التفجع الذي تلاه التشبيه، ثم العدول عنه بوصف النوق وصفاً حقيقياً؛ لأن جميع الأشياء – عند الشاعر – قد اعتورها الشك، وأحاط بها الإبهام، ولم تعد كما يبتغيها. حتى النساء في هوادجهن، لم يعد يبين منهن إلا القليل من محاسنهن، كالطيور في أوكارها لايكاد يُرَى من ملامحهن إلا القليل الذي يجذب الأنظار، ويتيم القلوب، ويلهب الشوق، ويجلب الحسرة. كما في قوله:

وهُـنَّ عـلـى الـرَّجـائـزِ واكـنـاتٌ قَـواتِـلُ كـلِّ أَشـجـعَ مُـسـتـكينِ
ظـهَـرن بِـكـلَّـةٍ، وسَـدَلـنَ أخـرى وَثـقَّـبن الـوصـاوِصَ لـلـعـيـونِ
أَريــنَ محاســنـــاً، وكنَنَّ أخـــرى مـن الـدِّيـبـاجِ والـبشـرِ المصـونِ
وهُـنَّ عـلـى الـظـلامِ مُـطـلَّـبـاتٍ طـويـلاتِ الـذوائبِ والـقُـرونِ(٦٧)

فالجمال على الرغم من روعته وبهائه، لم يعد مكتملا؛ وذلك يزيد من استمرارية الشوق إليه، ويوهج المشاعر نحوه، لكن المثقب وقد صمم أن يكون ثابتاً على موقفه؛ إزاء علاقته بمن يحب، يريد الصور المكتملة، والعلاقات الواضحة التي لا يشوبها الغموض العاطفي؛ لذلك فإنه يعود بنا إلى صورة القطع التي تصدرت مقدمة

٣- الغربة في شعر المتلمس الضبعي:

المتلمس الضبعي، خال طرفة بن العبد، وصاحب الصحيفة[٧٢] التي أدت معرفة فحواها إلى اختياره الشام منفى له، فمات ب(بصرى) غريباً عن أهله ووطنه، فتهديد عمرو بن هند له بالقتل، وحكمه عليه بالحرمان من تذوق حبَّ العراق، انعكس على شعره في شكل ثورة ملتاعة ردد شعره صداها (بسيط)

يــا آل بَــكــرٍ، ألا لــلـــهِ أُمُــكُـــمُ … طال الثِّواءُ وثَوبُ العجزِ ملبُوسُ
أغنيتُ شأني، فأغنوا اليومَ شأنكمُ … واستحمقُوا في مَراسي الحَربِ أو كيسوا
شـدوا الجِمالَ بأكوارٍ على عجلٍ … والـظُّـلمُ يـنـكرُه القـومُ المكايـيس
كـونـوا كَـسـامَـةَ أذْ شـعـفٌ مـنـازِلَـه … ثُمَّ استمرّتْ به البُزلُ القناعيس[٧٣]

ثم يعود ليستصرخ قومه من منفاه؛ علّه يُثير حميتهم، ويبث الحماس في نفوسهم (بسيط):

كُونوا كَبكرٍ كمَا قدْ كانَ أوّلكُم … ولا تكُونوا كعبدِ القيس إذا قَعَدوا
يعطُونَ ماسُئلوا والخطُّ منزلُهم … كما أكَبَّ على ذيْ بطنِهِ الفهدُ[٧٤]

ويبدو أن تلك النداءات لم تجد نفعاً، لِما كان بينه وبين عشيرته من انثلام في الأصل، مثّله قوله (طويل):

يُــعَــيّــرني أُمِّــي رجــالٌ ولا أَرى … أخــاً كَــرم إلاّ بــأنْ يَــتــكَــرّمَــا
ولـوْ غَـيرُ أخـوالي أَرادُوا نـقيصـتـي … جـعلتُ لـهُـم فوقَ العـرانين مَيسَمَا
وهــلْ لِـيَ أُمٌّ غيرهــا إنْ تــركـتــهـا … أبى اللـهُ إلا أنْ أكونَ لـهَا ابـنَـمَا[٧٥]

كما أن تحاشي عشيرته الدخول في صراع مع اللخميين من أجله، لم يترك له مجالاً إلا الانكفاء على ذاته، مما أحال جلَّ شعره إلى حنين ممزوج بغربة ممضة (كامل):

إن الحبـيـبَـةَ حُـبُّـهـا لم يـنـفَـدْ … والـيـأسُ يُـسلي، لـو سَلوتَ، أخـا دَدِ

العنصر الرابع: يصل الشاعر إلى من يفترض فيه أن يكون حبيباً، فيتفجر إحساسه تجاهه، ولكن بتعقل، واتزان، وحكمة لا ابتذال فيها، ولا تذلل إزاء حبيب أراد أن يكون له نداً ومساوياً (وافر):

إلى عمرو، وَمن عَمرو أتَتني أَخي النَّجداتِ والحلمِ الرَّصينِ
فإمّا أن تكونَ أخي بصدقٍ فَأعرفُ منكَ غثّي من سميني
وإلا فاطّرحني واتّخذني عدوّاً أتقيك وتتقيني[٧٠]

وعود على بدء يتكرر المعنى، ولكن بوضوح في الرؤية، فالشاعر يرفض الحلول الوسط متقبلا الأمرّ منها بصدر رحب، فالأخوة في قوله (أخي النجدات)، هي محل إغراء وترضية، تحمل في تلافيفها معاني اللوم المبطن بالعتاب، والتخيير في البيت الثاني يعني حسماً للمواقف، واللجوء إلى قطع الشك باليقين، والأخوة في قوله (فإما أن تكون أخي بصدق) تعنى اعتداد الشاعر بنفسه، ومساماتها للملك في قدره، على الأقل في التعاملات الإنسانية الواضحة، لا في التسلط والقوة؛ لأن الشاعر يعرف من هو؛ تجاه تسلط الملك، لذلك فإن الأخوة التي يطمح إليها هي أخوة التفاهم والحب المؤدية إلى ما ينشد من خير (وافر)

وما أَدريْ إذا يَمّمتُ وجْها أُريدُ الخيرَ أيّهما يَليْني
أ الخَيرُ الذي أنا أَبتغيه؟ أم الشَّرُ الذي هُو يَبتغيني!
دَعي ماذا عَلمتُ سأتّقيه ولكن بالمغيّب نبئيني[٧١]

فلقد أدى الشاعر رسالته الخيّرة واضحة، ولكن قد يكون حتفه فيها، لإدراكه أن التسلط والقوة قد تخل بتوازن الأخوة، وفي ذلك الاختلال قد تكون نهايته، فالواقع في هذه الحالة واضح، ويمكن اتقاء مفاجآته، أما المستقبل فلا مجال إلى معرفة ما يخبئه. واندماج الشاعر في موضوعه لا تساقه مع إحساساته إزاء وضع مختل، جعل التواصل الفكري ضمن القصيدة مؤتلفاً في وحدة فنية قوامها التوحد في ذات الشاعر.

٤- الموسيقي في شعر الشيب والشباب عند ابن قميئة:

يعد قدماء النقاد عمرو بن قميئة الرائد في قول شعر الشيب والشباب، وقد بلغ ما وصل إلينا من شعره في هذا الموضوع، واحد وعشرون بيتاً، ورد أحد عشر منها من البحر الطويل، وستة من المنسرح، وأربعة من بحر الخفيف، ويشعر القارئ عند قراءه هذا الجانب بصدق العاطفة وتدفقها، وينتابه إحساس أنه آخر ما قاله من شعر بعد أن جاوز التسعين، والصدق في التعبير صاحبه أيضا تجسيد في موسيقى حزينة متئدة، تكاد تمثل الشاعر، وقد أحاله الدهر هيكلاً، ولعبت السنون بقوته، فلم يعد يحتمل شيئاً، ففي الأبيات الستة التي وردت من بحر المنسرح، قد صاحب التفجع على الشباب تقطع في الجمل، مع ثقل واضطراب في الموسيقى.

يا لَهف نَفسي على الشبابِ، وَلم ... أفقدّ بهِ إذ فَقدتُهُ أمَما
قدْ كُنتُ في مَيعةٍ أُسَرُّ بها ... أمنعُ ضيمي، وأُهبطُ العُصُما
وأسحبُ الرَّبطَ والبُرُود إلى ... أدنى تجاري، وأنفضُ اللِّمَما
لا تَغْبط المرءَ أن يُقال له ... أمسى فُلانٌ لعُمره حَكَما
إن سرهُ طُولَ عيشه، فلقد ... أضحى على الوَجه طُولُ ما سَلِما
أنّ من القَوم من يُعاشُ به ... ومنهمُ من تَرى بهِ دَسَما[٨٠]

يتفق هذا البحر وعاطفة الشاعر؛ لأنه من البحور الصالحة للنوح، لاحتوائه على عنصر قوي من اللين[٨١]، أضف إلى ذلك التقطيع داخل الأبيات هو نوع من إطلاق الآهات الحبيسة في أعماق الشاعر، كاحتجاج على الزمن، وتعبير عن الألم على شئ عزيز افتقده، ولا يمكنه استرداده. فقافية الميم الممدودة في (أمما، عُصما، لما، حكما) ضمن المنسرح المائل في موسيقاه الخارجية، المتمثلة في القافية، نحو النثرية، هو محاولة من الشاعر لإطلاق الفكر والتأمل في حاله بين الماضي المتمثل في الشباب الرائع، والحاضر المصور لقرب النهاية، مع تضمين الأبيات الذكريات الجميلة المتمثلة في التداعي على شكل أساليب انفعالية، بين النداء التفجعي في المطلع، والنهي

قَدْ طَالَ مَا أحببتها ووددتها   لو كانَ يُغني عنكَ طولُ تودُّدِ
إن العراقَ وأهلهُ كانوا الهوى   فإذا نأى بِيَ ودّهم فليبعُدِ[٧٦]

لكن ذلك الحب المفعم بالحنين والشوق، سرعان ما تنطفئ جذوته في نفس الشاعر المتمردة، فينكفئ على ذاته، بعد أن سرى اليأس في أرجائه مبدداً كل شوق، فتنساب في شعره نفحة حزينة مشبعة بمعاني الموت والفناء (طويل):

خليليَّ! إمّا متُّ يوماً وزحزحت   منايَاكُما فيماً يُزحزِحُهُ الدَّهرُ
فَمُرَّا علىَ قَبرىْ، فقُومَا فَسلِّما   وقُولا: سَقاكَ الغيثُ والقطرُ يا قبْرُ
كأنَّ الذي غَيَّبتَ لم يلهُ ساعةً   من الدَّهرِ، والدُّنيا لهَا وَرَقٌ نَضرُ[٧٧]

فالقصيدة - إن صحت من وجهة نظرنا - هي من أوائل رثاء النفس في الشعر العربي[٧٨]. ويبلغ يأس الشاعر ذروته وهو يناجي ابنه، وكأنه يشكو إليه نفسه، وما أصابها من ضيم وقنوط في غربتها، متمنياً حضوره مشهد ما سيسام به ابنه من خسف بعد مماته، فلم يعد التمرد، كما لم تعد الثورة في حياة شاعرنا إلا ومضات خاطفة، ولحظات قصيرة بالنسبة لما عاناه من موت بطيء تجرعه في غربته، فإن كان المتلمس قد تمكن من النجاة بجسده من بطش عمرو بن هند، فقد بقيت روحه تتجرع مرارة البعد حتي الرمق الأخير، ويتجسد ذلك في قوله (طويل):

لَعلَّكَ يوماً أنْ يَسُرَّكَ أنّني   شهِدتُ وقد رَمَّت عِظاميَ في قَبري
فتصبحُ مظلوماً تُسامُ دنيَّةَ   حَريصاً على مِثلي، فقيراً إلى نصري
وتَهجُرُكَ الإخوانُ بعدي وتُبتلَى   وَينصُرني منكَ المليكُ فلا تَدري
ولوْ كُنتُ حيّاً قبل ذلكَ لم تُرَم   لهُ خطّةٌ خسفاً، وشوورْتُ في الأمرِ[٧٩]

إن تعانق الحماسة مع اليأس في شعر المتلمس، شكلا موضوعاً مكتمل البناء، يحمل في طياته الملامح الرئيسة لموضوع الحنين للوطن والارتباط العظيم بالأرض، مُودِعاً في معاني الغربة صدق الإحساس، والإخلاص المتين للأهل والوطن.

على الرَّاحتينِ مرةٌ وعلى العصَا أنوءُ ثلاثاً بَعْدَهُنَّ قيامِي
رمتني بناتُ الدَّهرِ من حيث لاأري فكيفَ بمن يُرمى وَليس بِرَامِ؟
فلو أنَّها نُبُلُ إذا لا تَقَيتُها ولكنَّني أُرمى بغيرَ سِهامِ[٨٢]

فالأبيات من بحر الطويل الثالث، المقبوض العروض، المحذوف الضرب، مع التزام زحاف القبض في المصراع الثاني في معظم الأبيات، وفي التفعيلة الثالثة بالذات، مما يدل على أن الملكة الموسيقية التي يتمتع بها الشاعر، وهو في سنه المتقدمة تلك ما زالت فتية، فاستخدامه البحر الطويل بالذات وهو في التسعين من العمر، للتعبير عن شكواه، ووصف حالته، لهو دليل أكيد على الحيوية التي تمتاز شاعريته بها، فلو أن تلك الشاعرية قد شاخت كما شاخ الشاعر؛ لمال في شعره إلى البحور السلهة القصيرة. هذا من حيث الموسيقى الخارجية، أما الموسيقى الداخلية المتمثلة في (الفصاحة)، أو قل الجرس، فتتمثل في التدفّق العاطفي الذي بثه الشاعر في حنايا العبارات التي استحالت بفعل اندماجه والتجربة إلى نبضات حزينة متئدة يائسة، فتصوير حالة الشيخوخة، قد تجاوزت بالأسلوب التعجبي، المواقف الوصفية الرتيبة إلى التذكّر العاتب على الزمن في سرعته التي لا تُطال كي يعود من جديد، أو على الأقل يتوقف عند حدّ، مع اكتشاف الشاعر حقيقة مفادها، ثبات الزمن في دورته على وتيرة واحدة، لا يمكننا التحكم فيها، أو تغيير إتجاهها، بينما يفعل الزمن فينا ما لا يمكننا الوقوف حياله أو صده، فالشاعر وهو ينظر إلى التغيّر الذي ينتابه، يساوق هذا التأمل الاستبطاني تعبيرات ذات جرس رخيم هادئ حزين في مثل (كهام) التي تعنى الضعف المادي والمعنوي، و (سلك نظام) التي تحمل في طياتها الانخرام والانفراط والضياع والتشتت، و(يوم وليلة، وعام بعد عام) اللتين تعنيان الاستمرارية في حركة الزمن، ويبلغ الجرس اللفظي ذروة الانسياب في تعبيرات الشاعر عن حالة العجز التي بلغها في قوله: (على الراحتين مرة، وعلى العصا) متكئاً على الحذف، ثم الجمع بين الراحتين والعصا في (ثلاث) يودعها كل ثقله في

التأسفي في البيت الرابع (يالهف نفسي .. ولاتغبط المرء) وإلحاح نفس الشاعر على تذكر الماضي، والتحسر عليه يلجئه إلى الفصل داخل الجمل بطريقة سلسة في غاية البراعة؛ وذلك حين يدخل أسلوب الشرط في قوله: (إن سره..) ليعضد به مقارنة تمثل واقع الإنسان من خلال تأمل عميق في الحياة، ويعاود الفصل ثانية في أسلوب خبري لا يحدث أي نشاز في تدفق المعاني وتتابعها، وكأنه يريد الخلاص إلى نتيجة مفادها هو مصير الإنسان على وجه البسيطة. ومع ملاحظة أن المنسرح من البحور قليلة الاستعمال؛ إذا ما قيس بغيره من البحور الواسعة، وقد جنحت إليه قريحة الشاعر حين إحساسه بأفول نجم شبابه، وكأنه بهذا الجنوح يريد أن ينطلق في فضاء الكلمة، متحللاً من قيد الموسيقى الملزم للعبارة أن تكون في وضع يحتم عليه فيها التتابع القار، الذي تأباه شاعريته لمخالفته لما ينفعل بداخله من مشاعر متقابلة، مع ملاحظة تجنب شاعرية ابن قميئة استخدام الموسيقى اللفظية المتمثلة في الجناس والمقابلات، مقتصرة في الأساس على الصور المشرقة، وكأنها تلح بذلك على عدم التسليم بالواقع ولو بالحلم، ولكن هذا لا يعنى أن المنسرح هو البحر الوحيد المناسب لتجربة الشاعر في كل الظروف، فالتأمل داخل النفس، والتجوال في حناياها، لا يمكن كبحه بأسلوب خاص، ولا سجنه في قالب موسيقي معين. فالتجليات الشعورية ساعة الإبداع، هي التي تنحو بالشاعر إلى نحو معين، يمنح صوته النغم الخالد، ولابن قميئة أبيات في وصف حالته بعد أن جاوز التسعين هي في غاية الإبداع. فعلى الرغم من تباعد الزمن بيننا وبين الشاعر، فمازلنا نتجاوب معه، ونعيش إحساساته (طويل):

إذا مَا رآني النَّاسُ قالوا: ألم تَكُن حديثاً جديدَ البزِّ غيرَ كهَامِ؟
وأفْنى وما أُفنى من الدهرِ ليلة ولم يُغنِ ما أَفنيتُ سِلكَ نِظامِ
وأهلكني تَأمِيلُ يومٍ وليلة وتأميلُ عامٍ بعدَ ذاكَ وعامِ
كأنّي وقد جاوزتُ تسعينَ حجّة خلعتُ بها يوماً عِذارَ لِجامي

الحواشي:

١- راجع مادة (فتر) في: لسان العرب، والقاموس المحيط، وتاج العروس.

٢- راجع بشأن قلة تلك الآثار وما أصابها من ضياع وسرقة (جواد علي): المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١/٥٣٤ وما بعدها.

٣- الهمداني - صفة جزيرة العرب ص ٦٥ وراجع أيضا: حول جغرافية إقليم البحرين: إبن الفقيه مختصر كتاب البلدان ص ٣٣، وأبا عبيد البكري - المسالك والممالك ١/٣٧٠، والحميري - الروض المعطار ص ٨٢ ، و حمد الجاسر - المعجم الجغرافي ١/٥٣٤، ومابعدها.

٤- الهمداني السابق ص ٨٦، ٨٧.

٥- ياقوت - معجم البلدان ٥/٢٦٢.

٦- «كانت ديار بكر بن وائل من اليمامة إلى البحرين إلى سيف كاظمة إلى البحرن فأطراف سواد العراق - كحالة - معجم قبائل العرب ١/٩٤ أما عبدالقيس فكانت «مواطنهم تهامة، ثم خرجوا إلى البحرين، وبها بشر كثير من بكر بن وائل وتميم، فلما نزل بها عبدالقيس، زاحموهم في تلك الديار، وقاسموهم في المواطن» السابق ٢/٧٢٦.

٧- راجع البلاذي - فتوح البلدان ص ١٠٦ ، ١٠٧.

٨- راجع السابق.

٩- المفضل الضبي - المفضليات ٢/٥ ولكيز بالتصغير: تعني قبيلة عبدالقيس، ولمعرفة مساهمة عرب الخليج في نقل التجارة من الهند، وسيلان قبل الإسلام يراجع: جواد علي - المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٢/٦٢٩.

١٠- جواد علي السابق ٤/٣٨٣. ولمزيد من المعرفة عن أسواق العرب يُراجع: المرزوقي - الأزمنه والأمكنة ٢/١٦١.

١١- راجع تاريخ اليعقوبي ١/٢٧٠ وراجع أيضاً بشأن سوق (المشقر): ابن حبيب - المحبّر ص ٢٦٥.

١٢- راجع صفة جزيرة العرب السابق ص ٢٤٩.

١٣- راجع السابق، ص ٢١٥ ولمعرفة مزيد من التفاصيل عن (الجرعاء) وسوقها يُراجع: المعجم الجغرافي السابق ١/٣٧٩.

١٤- ياقوت - معجم البلدان ٢/٤٣٢.

١٥- شيخ الربوة - نخبة الدهر في عجائب البر والبحر ص ٢٢٣.

١٦- المسالك والممالك ١/٣٦١.

١٧- جواد على السابق ٢/١٦، وقد جاء مثله عند: جيوفري بيبي - البحث عن دلمون ص ٤٠٣ - ترجمة: أحمد عبيدلي - دلمون للنشر - قبرص ١٩٨٣.



تفصيل مجسّد لحركة العاجز البطيئة.

لقد منح البحر الطويل الشاعر فضاءات واسعة للتعبير عن تجربته، خاصة في لجوئه إلى نظام التقطيع في الجمل داخل الشطر الواحد في محاولة للتعبير الدقيق من خلال وحدات تعبيرية لا يمكن وصفها - في أحسن الحالات - إلا بالترديدات التفجيعية المنتظمة، والملتحمة فيما بينها بصراع الشاعر مع الحياة في إحكامه العجيب للوصول في الأبيات الثلاثة الأولى باستخدام واو العطف لوصل المعاني الوصفية في البيتين الثاني والثالث (وأفنى .. وأهلكني) بالبيت الأول (إذا مارآني الناس)، والانتقال الواعي إلى الفصل بالتشبيه في البيت الرابع (كأني وقد جاوزت) والتقطيع في حركة العاجز في البيت الخامس (على الراحتين...) والشكوى في البيت السادس (رمتني بنات الدهر...) والتمني الممتنع في البيت السابع (فلو أنها...) وهو ما يوحي بعجزه واستسلامه، فالتوحّد العضوي بين أجزاء المقطوعة كان رابطه الأساس ذاتية الشاعر التي استمرّ النغم من خلالها متجانساً ومؤثّراً، ومتفقاً تمام الاتفاق مع ما أراده الشاعر لتجربته من صدق وعمق.

إن رحلتنا القصيرة في شعر البحرين في فترة ماقبل الإسلام قد اقتضت وقفة قصيرة عند تاريخ المنطقة، تلاها البحث في شعراء البحرين، فإطلالة على شعرهم، حاولنا فيها دراسة بعض جوانب الريادة والابتكار فيما وصل إلينا منه، فلعلنا بهذه الدراسة المتواضعة نكون قد أسهمنا - ولو - بقدر ضئيل في إثارة اهتمام الدارسين من أبناء المنطقة وحفز فضولهم على البحث في أدب هذه المنطقة، واستكمال جوانبه، وإبراز مكنوناته الإبداعية الثّرة.

٣٤٩/٢. و«من المسلم به أن تجارب الإنسان الذاتية، وتردد نظره في مظاهر بيئته وحقائقها لها تأثير في جودة الخيال وتوسيع مجال انطلاقاته» عبدالعزيز عتيق - في النقد الأدبي ص١٣١.

٤٠- طبقات فحول الشعراء: ٢٧١/١.

٤١- ديوان عمرو بن قميئة ص ١٠٦.

٤٢- ورد في كتاب (طيف الخيال) للشريف المرتضى ص٩٩ ومابعدها تعليق على أبيات ابن قميئة تلك «انظر إلى هذا الطبع المتدفق، والنسج المطرد المتسق من أعرابي قح، قيل إنه مفتتح لوصف الطيف.....»

٤٣- راجع: الخالديان - المختار من شعر بشار ص ٣٣٢.

٤٤- ديوان عمرو بن قميئة ص ٤٨، ٤٩.

٤٥- ابن قتيبة - الشعر والشعراء ١٢١/١.

٤٦- طه حسين - حديث الأربعاء ١٧٠/١.

٤٧- راجع الأبيات ضمن الحديث في حاشية رقم (٦٨) من هذا البحث، وقد عد ابن طباطبا شكوى ناقة المثقب من الشعر البعيد المغلق - عيار الشعر ص ١٥٨،. وجاء مثل قول ابن طباطبا عن المرزباني في الموشح ص ١٢١.

٤٨- ابن قتيبة - الشعر والشعراء ١٢٢/١.

٤٩- حول هذه الأبيات راجع حاشية رقم: (٧٦) من هذا البحث.

٥٠- الأغاني ٥٧٢/٢٣، وجاء مثله عند (السيوطي) في: شرح شواهد المغني ٢٦٦/١، أما (المرزباني) فقد عدّ ابن قميئة بأنه «أول من حضّ على البخل» الموشح - ص ٩٣.

٥١- الأغاني ٥٧١/٢٣.

٥٢- راجع: طه حسين: في الشعر الجاهلي ص ١١٧، حديث الأربعاء ٥٨/١، ٥٩.

٥٣- ديوان طرفة ص ٢٠.

٥٤- السابق ص ٢٧.

٥٥- أبو زيد القرشي - جمهرة أشعار العرب ص ١٤، وهذا البيت غير موجود في طبعة ديوان (طرفة) المحققة التي اعتمدناها.

٥٦- ديوان طرفة ص ١٩.

٥٧- لأن الشفاهيين «لا يستطيعون أن ينظموا تسلسلات دقيقة من الأسباب بالطريقة التحليلية المتتابعة خطياً» أونج - الشفاهية والكتابية ص١٢٧.

٥٨- راجع البيتين رقم: ٣٠، ٣١ في ص ٢٢، ٢٣ من ديوان طرفة.

٥٩- السابق ص ٢٤.

٦٠- راجع ديوان طرفة ص ٢٣.

٦١- السابق ص ٧.

١٨- جواد علي السابق ٥٤٥/١.
١٩- راجع السابق ٦٣٨/٢.
٢٠- المتلمس الضبعي - ديوانه ص ٢٠٤ - ٢٠٥، ويقصد بالخط - البحرين وهي القطيف حالياً، وذو بطنه: ما ألقاه من بطنه.
٢١- المثقب العبدي - ديوانه ص ٧٤، ٧٦ - و(دوسر) إحدى كتيبتين أنشأهما (النعمان بن امرئ القيس اللخمي)، وهي لتنوخ، أما الأخرى، فهي (الشهباء)، وهي لفارس، وكان النعمان يغزو بهما بلاد الشام، ومن لم يدن له من العرب، انظر: حاشية ص٥٨ من ديوان المثقب.
٢٢- عبدالعزيز عتيق - تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ١٥.
٢٣- ابن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء ٢٤/١.
٢٤- الحيوان ٨٤/١.
٢٥- البيان والتبيين ٨٤/٤.
٢٦- الموشح ص ١٣.
٢٧- راجع الأغاني ٨٠/١٨، ٨١.
٢٨- السابق ٧٦/١٨.
٢٩- طبقات فحول الشعراء السابق ٩٣/١، والبيت في ديوان امرئ القيس ص١١٤ - دار المعارف.
٣٠- السيوطي - المزهر في الأدب واللغة ٤٧٧/٢.
٣١- راجع: الديوان ص ١٢٣.
٣٢- الأغاني ١٢٩/٦.
٣٣- المؤتلف والمختلف ص ١٣٥.
٣٤- طبقات فحول الشعراء ٢٧١/١.
٣٥- محمد علي التاجر - مخطوطة منتظم الدرين في تراجم علماء القطيف والأحساء والبحرين - صورة من المخطوطة ي مكتبتي الخاصة.
٣٦- الشعر والشعراء ٨/١.
٣٧- البيان والتبيين ٩٦/١.
٣٨- البيان والتبيين ٩٦/١، ٩٧.
٣٩- في المثل العربي القديم « عرف النخل أهله» ما يعضد مانرمي إليه من تبادل في التأثير بين البيئة وإنسان البحرين، ففي التعليق على المثل ورد «أن عبدالقيس وشدة بن أقصى سارا يطلبان المتسع والريف، وبعثوا بالرواد والعيون، فبلغوا هجر وأرض البحرين، ومياهاً ظاهرة، وقرى عامرة، ونخلا وريفا، وداراً أفضل، وأريف من البلاد التي هم بها، سارا إلى البحرين وضاما من بها من إياد والأزد، وشدا خيولهما بكراديف النخل، فقالت إياد: عرف النخل أهله» الميداني - مجمع الأمثال

المصادر والمراجع

١- الآمدي (الحسن بن بشر) - المؤتلف والمختلف - تصحيح: كرنكو - دار الكتب العلمية - بيروت ط٢- ١٩٨٢.

٢- الأصفهاني (علي بن الحسين) الأغاني - الدار التونسية للنشر - تونس - ١٩٨٣.

٣- امرؤ القيس الكندي ديوانه - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - القاهره ط٤-١٩٨٤.

٤- أنج (والترج) - الشفاهية والكتابية - تر: حسن البنا عزالدين- سلسلة عالم المعرفة - رقم ١٨٢- الكويت - ١٩٨٤.

٥- بابتي (عزيزة فوّال) - معجم الشعراء الجاهليين - صادر - بيروت - ط١ - ١٩٩٨.

٦- البستاني (فؤاد أفرام) - المجاني الحديثة جـ١ - المكتبة الكاثوليكية - بيروت - ط٣ - ١٩٦٦.

٧- البعلبكي (منير) - موسوعة المورد جـ٦ - العلم للملايين - بيروت - ط١ - ١٩٨١.

٨- البكري (عبدالله بن عبدالعزيز) - المسالك والممالك - تح: ليوفن أدريان فان - الرائد العربي للكتاب - تونس - ١٩٩٢.

٩- البلاذري (أحمد بن الحسين) - فتوح البلدان - تح: عبدالله أنيس الطباع - مؤسسة المعارف - بيروت - ١٩٨٧.

١٠- بيبي (جيوفري) - البحث عن ديلمون - تر: أحمد عبيدلي - ديلمون للنشر - قبرص - ١٩٨٣.

١١- التاجر (محمد علي) - منتظم الدرين في تراجم علماء القطيف والأحساء والبحرين - صورة مخطوطة بيد المولف في مكتبتي الخاصة.

١٢- الجاحظ (عمرو بن بحر) ١- البيان والتبيين - تح: عبدالسلام هاون - الخانجي - القاهرة - ط١- د. ت.

١٣- ٢- الحيوان - تح: عبدالسلام هاون - البابي الحلبي - القاهرة - ط ٢ - ١٩٦٦.

١٤- الجاسر (حمد) - المعجم الجغرافي - دار اليمامة - الرياض - ط١ - ١٩٧٩.

١٥- ابن حبيب (أبو جعفر محمد) - المحبر - تصحيح: إيلزة ليختن شتيتر - الآفاق الجديد - بيروت- د. ت.

١٦- حسين (طه) ١- حديث الأربعاء - دار المعارف - القاهرة - ط١ - ١٩٧٢.

١٧- ٢- في الشعر الجاهلي - دار الكتب المصرية - القاهرة - ط١ - ١٩٢٦.

١٨- الحموي (ياقوت) - معجم البلدان - صادر - بيروت - ١٩٨٤.

١٩- الحميري (محمد بن عبدالمنعم) - الروض المعطار - تح: إحسان عباس - مكتبة لبنان -

٦٢- نفسه ص ٣١.
٦٣- السابق ص ٢٦.
٦٤- ديوان المثقب العبدي ص ٧٤ - ٧٨.
٦٥- السابق ص ١٣٦ - ١٤١.
٦٦- نفسه ص ١٥٠ - ١٦٠.
٦٧- السابق ص ١٥٦ - ١٥٨.
٦٨- السابق ص ١٦٣ - ١٦٤.
٦٩- السابق ص ١٩٤ - ١٩٨.
٧٠- السابق ص ٢٠٨ - ٢١٢.
٧١- السابق ص ٢١٢ - ٢١٣.
٧٢- بشأن صحيفة المتلمس راجع: ديوان المتلمس: القصيدة رقم: ٩ ص ١٧٥، والقصيدة رقم: ١٠ ص ١٩٣، والأغاني ٥٤٠/٢٣ وما بعدها.
٧٣- ديوان المتلمس الضبعي ص ٧٦ - ٨٠.
٧٤- السابق ص ٢٠٤ - ٢٠٥.
٧٥- السابق ص ١٤، ٢٩، ٣٠.
٧٦- السابق ص ١٣٣ - ١٣٥.
٧٧- السابق ص ٢٥٦.
٧٨- ورد في كتاب (الأوائل) لأبي هلال العسكري ص٢٩٧ أن «أول من رثى نفسه (يزيد بن حدّاق العبدي» وهو معاصر للملك اللخمي (عمر بن هند)، كما كان (المتلمس الضبعي) معاصراً لذاك الملك أيضاً، وكلا الشاعرين طرق موضوع (رثاء) النفس، إلا أن وفاة (المتلمس) كانت أسبق (ت ٥٨٠م)، بينما بقي (ابن حدّاق) حياً حتى أيام (النعمان بن المنذر) آخر ملوك المناذرة (ت ٦٠٢م)، فإذا عددنا طرق هذا الباب من الشعر لا يستجيب للشاعر إلا في أخريات حياته، فهذا يعني بدهياً أن (المتلمس) أسبق من (ابن حدّاق) في تعبيد هذا الباب من الشعر، مع ملاحظة أن كلا الشاعرين من إقليم البحرين - يراجع: الشعر والشعراء ٣٠٢/١، مقدمة (الصيرفي) لديوان المتلمس ص٢١، عزيزة فوّال بابتي - معجم الشعراء الجاهليين ص٣٧٣، منير البلعلبكي - موسوعة المورد ٨٣/٦.
٧٩- ديوان المتلمس ص١٩٨.
٨٠- ديوان عمرو بن قميئة ص ٤٨ - ٥٢.
٨١- لمعرفة المزيد عن خصائص البحر (المنسرح) يراجع: عبدالله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب ١٧٧/١٤.
٨٢- ديوان ابن قميئة ص ٣٩ وما بعدها بتصرف في نظام الأبيات.

٣٧- كحالة (عمر رضا) - معجم قبائل العرب - مؤسسة الرسالة - بيروت - ط٥ - ١٩٨٥.
٣٨- المتلمس الضبعي (جرير بن عبدالمسيح) - ديوانه - تح: حسن كامل الصيرفي - معهد المخطوطات العربية - القاهرة - ١٩٧٠.
٣٩- المثقب العبدي (عائذ بن محصن) - ديوانه - تح: حسن كامل الصيرفي - معهد المخطوطات العربية - القاهرة - ١٩٧١.
٤٠- المرزباني (محمد بن عمران) ١- معجم الشعراء - دار الكتب العلمية - بيروت - ط٢ - ١٩٨٢.
٤١- ٢- الموشح - تح: علي البجاوي - نهضة مصر - القاهرة - د.ت.
٤٢- المرزوقي: (أبوعلي الأصفهاني) - الأزمنة والأمكنه - دار الكتاب الاسلامي - بيروت - د.ت.
٤٣- ابن منظور (محمد بن مكرم) - لسان العرب - صادر - بيروت - د.ت.
٤٤- الميداني (أحمد بن محمد) - مجمع الأمثال - تح: محمد أبو الفضل إبراهيم - دار الجيل - بيروت - ١٩٨٨.
٤٥- الهمداني (الحسن بن أحمد) - صفة جزيرة العرب - تح: محمد بن علي الأكوع - مركز الدراسات والبحوث اليمني - صنعاء - ط٣ - ١٩٨٣.
٤٦- اليعقوبي (أحمد بن جعفر) - تاريخ اليعقوبي - صادر - بيروت - د.ت.

ط٢ - ١٩٨٤.

٢٠- الزبيدي (محمد مرتضي الحسيني) - تاج العروس - مطبعة حكومة الكويت.

٢١- ابن سلام الجمحي (محمد) - طبقات فحول الشعراء - تح: محمود محمد شاكر - مطبعة المدني - القاهرة - ١٩٧٤.

٢٢- السيوطي (عبدالرحمن جلال الدين) - المزهر في علوم اللغة - شرح: محمد جاد المولى - دار الفكر - القاهرة - د.ت.

٢٣- الشريف المرتضى (علي بن الحسين) - طيف الخيال - تح: حسن كامل الصيرفي - وزارة الثقافة - القاهرة - ط١ - ١٩٦٢.

٢٤- شيخ الربوة (محمد بن أبي طالب الأنصاري) - نخبة الدهر في عجائب البر والبحر - دار إحياء التراث - بيروت ط١ - ١٩٨٨.

٢٥- الضبي (المفضل بن محمد) - المفضليات - تح: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون - دار المعارف - ١٣٦١ هـ.

٢٦- ابن طباطبا (أحمد بن أحمد العلوي) - عيار الشعر - تح: محمد زغلول سلام - منشأة المعارف - الإسكندرية - د.ت.

٢٧- الطيب (عبدالله) - المرشد إلى فهم أشعار العرب - دار الفكر - بيروت - ط١ - ١٩٧٠.

٢٨- عتيق (عبدالعزيز) -١- تاريخ النقد الأدبي عند العرب - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٢.

٢٩- ٢- في النقد الأدبي - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٣.

٣٠- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبدالله) - الأوائل - دار الكتب العلمية - بيروت - ط١ - ١٩٨٧.

٣١- علي (جواد) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام - دار العلم للملايين - بيروت ط٢ - ١٩٧٨.

٣٢- ابن الفقيه (أحمد بن محمد) - مختصر كتاب البلدان - إحياء التراث العربي - بيروت - ط١ - ١٩٨٨.

٣٣- الفيروز آبادي (محمد بن يعقوب) - القاموس المحيط - المؤسسة العربية للطباعة والنشر - بيروت - د.ت.

٣٤- ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم) - الشعر والشعراء - دار الثقافة بيروت - د.ت.

٣٥- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب) - جمهرة أشعار العرب - تح: علي محمد البجاوي - نهضة مصر - القاهره - ١٩٧٧.

٣٦- ابن قميئة (عمرو) - ديوانه - تح: حسن كامل الصيرفي - معهد المخطوطات العربية - القاهرة - ١٩٦٥.

Creative Glances of Bahrain's Poet Jaffar Al-Khati (seventeenth century)

Dr. Aneesa Khalil Al-Mansoor

Abstract

Clearly appears in the space of poetry Jaffar Al-Khati's beautiful phenomena in an era known for its intellectual freeze (stagnation) and literature downwardness (fall). The intellectual revival that Bahrain started to gain helped him to be outstanding. He glittered as a pioneer and creative poet of his time. He credibly treated several emotional cases and humanistic incidents, which had almost disappeared in the literature of the period in which lived. Two important elements (spheres) rose clearly in his literature and added pulse and liveliness to it.

These are:-

First: self-sphere: in which he illustrated his affective life in its different sides and various directions. He handled situations of delight, sadness and sorrow, while his ego appeared in his pride of his literary position and artistic ability. He also expressed his feelings towards those around him. He started with his family surrounding exhibited in his relationship with his sons and ended up with his openness to include his large social atmosphere illustrated in his friends.

Second: national sphere: in which he showed several incidents related to the nation he loved and adored. He chanted with its beauty while he was living in it. However, his poems overflew with nostalgia to it while be was away from it. He also treated a number of social cases. He described his relatives' crafts and some of their foods (dishes) and recorded some aspects of their needs that they suffered from. He also pointed out - in quick indications - some drawbacks of his political reality. Because of these he appeared a distinguished poet amongst all poets of his era.



لمحات إبداعية لشاعر البحرين جعفر الخطي
(القرن السابع عشر)

د. أنيسة خليل المنصور *

ملخص البحث

تتجلّى في الفضاء الشعري – لجعفر الخطي ظواهر جمالية في عصرٍ اتّسم بالجمود الفكري، والهبوط الأدبي، وساعده على ذلك البروز؛ الانتعاشة الفكرية التي عاشتها البحرين آنذاك، فتجلّى شاعراً رائداً، ومبدعاً بالنسبة لعصره، وعالج بمصداقية العديد من القضايا العاطفية، والمواقف الإنسانية التي كادت أن تضمحلّ في أدب العصر الذي عاشه. وبرز في شعره محوران مهمان؛ أضافا إليه نبضاً وحيويةً هما:

الأول: محور الذات: حيث صوّر حياته الوجدانية في مختلف جوانبها، وشتّى مناحيها، فتناول مواقف الفرح، والحزن والأسى، كما تجلّت الذّات من خلال الفخر بالمكانة الأدبية، والمقدرة الفنية، وعبّر عن عواطفه تجاه وسطه؛ ابتداءً بمحيطه الأُسري، ممثلاً في علاقته بالأبناء، وانتهاءً بانفتاحه على محيطه الاجتماعي الرّحب المتمثّل في الأصدقاء.

الثاني: محور الوطن: وفيه عرض للعديد من قضايا الوطن الذي عشقه وهام به، فتغنّى بجماله إبان عيشه في أحضانه، وفاض شعره بمعنى الحنين إليه أثناء غربته، كما عالج العديد من قضايا الواقع الاجتماعي، فوصف مهن أهله، وبعض مأكولاتهم، وسجّل جوانب من مظاهر العوز والحاجة التي كانوا يعانونها، وألمح أيضاً – وفي شذرات خاطفة – إلى سلبيات واقعه السياسي، فبدا شاعراً مميزاً بالنسبة لشعراء عصره.

---

* *أستاذة مساعدة، كلية الآداب، جامعة البحرين.*

ويشير (الخوانساري) إلى هجرة العديد من العلماء إليها، ويعلّل ذلك بكونها محط رحال علماء الإمامية[٢]. ويبدو أن أكثر النشاط العلمي قد تركّز في جزر البحرين المعروفة قديماً ب «أوال». ونشأت آنذاك روابط علمية متينة بينها وبين جيرانها، سواء في الجزيرة العربية، كالقطيف (الخط) والأحساء، أو خارجها. وكان أكثر تفاعلها مع العراق التي انتعشت الحياة الفكرية في العديد من مدنها، كإقليم الأحواز- في الجنوب الشرقي منها- الذي كان يعيش نهضة ثقافية وأدبية منذ القرن العاشر الهجري- السادس عشر الميلادي[٣].

كما توطّدت أواصر البحرين الفكرية مع إيران التي نشطت فيها الحياة العلمية[٤]. ووصل بعض علماء البحرين إلى مرتبة علمية عالية، أمثال ماجد بن هاشم، أول من نشر علم الحديث في شيراز، والذي أصبح فيما بعد من خطبائها المشهورين، وإمام الجمعة فيها. وكالشيخ يوسف البحراني الذي تولّى التدريس في إيران، ووصل إلى مرتبة الزعامة الدينية في العراق فيما بعد[٥].

كما تمثّل الرواج العلمي في كثرة الكتب المؤلفة[٦].

ومما لا شك فيه أن الانتعاشة الفكرية حركت الجو الأدبي، وأثرته، فانتعش الشعر، وأزهر عوده. وخصّص ابن معصوم- (علي بن أحمد الحسيني ت ١١٢٠هـ- ١٧٠٨م)- فصلاً لشعراء البحرين في كتابه «سلافة العصر»، وترجم فيه لأحد عشر شاعراً من شعراء البحرين[٧]. وعلّق محمد بن الحسن المعروف بالحرّ العاملي (١١٠٤ هـ- ١٦٩٢م) على الجو الفكري في البحرين، والمتسم بالحيوية والنشاط- إبان زيارته للجزر- بأنه غرق في بحرين بحر العلم، وبحر الأدب[٨].

دور الخطي في مرحلة البعث الأدبي:

هيّأت اليقظة الفكرية ركيزة ثقافية أتاحت للشعراء آليات عديدة كالاتصال المثمر بالتراث، الذي شكّل دعامة مرجعية، غذّت مواهبهم وأخصبتها. ووضعت بين أيديهم نماذج شعرية عالية استمدّوا منها أفكاراً وأدوات أثرت تجاربهم، ومنحتها

المقدمة:

تبرز في الفضاء الشعري الذي حلّق فيه جعفر بن محمد الخطي شاعر البحرين في القرن السابع عشر[1] العديد من الظواهر الإيجابية والمشرقة في عصر اتسم فيه الفكر والأدب العربي في عمومه بالفتور والانحسار. واستند شاعرنا على مرجعية تراثية صلبة تغذى عليها، فقوّت عوده، ورفدته بمتانةٍ في اللغة والأسلوب، وثراء في الرؤى والأفكار. فقد اطلع على تراث العربية الفكري، والأدبي خاصة في عهود ازدهاره، وإبان ذروة عطائه. وانعكس ذلك في نتاجه الأدبي. وعالج العديد من القضايا العاطفية، والمواقف الإنسانية، والتي تضاءل حجمها لدى شعراء العربية في عصره. وبرز في شعره محوران مهمان أضافا إليه نبضا وحيوية؛ هما محور الذات، ومحور الوطن. وقد صور فيهما حياته الوجدانية في مختلف جوانبها وشتى مناحيها. فعرض لمواقف الفرح، والحزن والأسى والغبطة. كما عرض للعديد من قضايا الوطن الذي عشقه وهام في هواه. فوصف الكثير من ظواهره الطبيعية، والاجتماعية، سواء في أثناء مكوثه في أحضانه، أو في مدد بعده عنه.

وساعده على هذا البروز الشعري الانتعاشة الفكرية التي عاشتها منطقة البحرين آنذاك. فبدا شاعراً متميّزا، تمكّن من أن يشقّ له نهجاً مشرقاً، حاول فيه تجاوز الضعف الفكري، واللغوي الشائع في الأدب العربي في عصره. فتجلّى شاعراً رائداً في هذا المجال. وبرز في شعره قدر غير قليل من الإبداع.

الانطلاقة الفكرية في البحرين في عصر الخطي:

تمتعت أجزاء من منطقة البحرين، ومنذ القرن العاشر الهجري- السادس عشر الميلادي- بمكانة علمية مرموقة، وأدت دوراً فكرياً نشطا، فقد ظهرت فيها بوادر نهضة ثقافية، أخذت في التنامي حتى أصبحت أحد المراكز العلمية ذات الصبغة الدينية التقليدية.

وأشارت الدراسات الحديثة إلى جوانب من ذلك التكلف[١١]. على أن هذه الهنات لم تبرز بحجم ظاهر، ولم تقلل من قيمة شعره الإبداعية. فبدا الخطي علماً في عملية البعث الأدبي، وارتكز دوره في توظيف التراث الشعري، واستثماره في صياغة نماذج، ولمحات إبداعية. وساعده على ذلك نظرته المتطورة لمفهوم الشعر، بالقياس إلى زمانه، ورغبته في تجاوز مرحلة التحجّر، والنأي عن التصنّع والافتعال السائد حينذاك. يقول مفتخراً بإحدى قصائده: (الكامل)

جَاءتكَ من غَرْبِ الكلامِ خريدة   هَركولةٌ تزهو بغيرِ تصنُّعِ[١٢]

وتبرز المعايير النقدية التي تبنّاها في ضرورة احتواء الشعر على المعاني الدقيقة، والألفاظ الجزلة الفخمة، فقد أثنى على شعر صديق له، ونوّه به شكلا وموضوعا: (الخفيف)

دَقَّ معنًى فَشفَّ عن غِلْظِ ألفا   ظٍ متانِ القَوى شِدادِ الأسرِ
فهو من رِقّةِ المعاني وغلظِ الـ   لفظِ خمرٌ تُجلوهُ جاماتُ صَخرِ[١٣]

ومن معاييره صدور الشعر عن موهبة حقيقية تجعله منساباً في غير إكراه: (الطويل)

لهنَّ على غيري إباءةُ مُكْرَهٍ   ويقتادُها عن طاعةٍ ليَّ قائدُ[١٤]

وقوله مفاخراً: (الطويل)

متى أدعُ عاصِيَ القولِ يأت مطاوعا   وإن يدعُ غيري طائعَ القولِ يقعدِ[١٥]

ويعمد إلى تحديد المعايير التي يقوم عليها فنا الغزل، والرثاء، وهما من أكثر الموضوعات الشعرية غنائية، وأعلاهن نبراً عاطفياً: (الخفيف)

أصالة وحيوية. ووفّرت لهم وسائل غنية في طاقاتها الإيحائية، ساعدتهم على ترجمة عواطفهم. وقد فتحت قراءاتهم في الشعر القديم عيونهم على مدى التهافت والهبوط الذي وصل إليه الشعر. فأدركوا حجم التآكل الذي أصاب الأدب، وتمكّنوا من تشخيص الداء الذي استشرى في أوصاله، ولعل مقولة السيد ماجد بن هاشم (ت١٠٢٨ هـ- ١٦١٨م) وهو صديق الخطي، وأحد رموز الحركة العلمية والأدبية توضّح إحساس الشاعر بضرورة التجديد، والرغبة في تجاوز مرحلة الركود. يقول معلقاً على قصيدة للخطي: «الحمد لله على تجديد معالم الأدب بعد اندراسها، وتقويم راية البلاغة بعد انتكاسها، وردّ غرائب ألفاظها إلى مسقط رأسها، وإزالة وحشتها إلى إيناسها»(٩).

والمقولة تشهد للخطي بالريادة والفضل في بعث حركة التجديد، وتدلّ على وعي فني، وتنزع إلى تشخيص العلل التي أسقمت الأدب. كما تعبّر عن رؤية ترى نفاد طاقة الأطر الشعرية السائدة، وعجزها بالقياس إلى القصيدة التراثية في عصورها الزاهية. ولا نبالغ حين نقول: إن تلك المقولة هي بمثابة التأسيس الفعلي لمرحلة شعرية تقدمية، تتطلع إلى تخطّي الواقع، والوصول بالأدب عامة، والشعر خاصة إلى مراقي التقدم والنهوض. وعلى الرغم من ذلك الطموح، وتلك المحاولات الجادّة، لم يسلم شعر الخطي من التصنّع والافتعال. وقد كانت هذه سمة، وسمت أدب العصر بأكمله. ومن ثم بدت في شعره فجوات تمثّل بعضها في المعاظلة اللغوية، كقوله في سياق المديح (الكامل)(١٠).

**رَعَيَا لِيَ الذِّممَ المضاعةَ وامرؤٌ		أرعَى فلم يرعَ الذّمامَ ذميمُ**

كما مال في بعض المواقف إلى المبالغة والتضخيم، يقول في الإشادة بشخصية رثاها: (الطويل)

**فتى لو وزنّا الناسَ كلَّهُمُ بِهِ		لخفُّوا على الميزانِ وهو ثقيلُ**

ويذكر البحتري في السياق الفكري نفسه: (الكامل)

لو تُنشدُ الطائيُّ ألغَى عندها (أحببْ إليَّ بطيفِ سعدَى الآتي)[١٩]

وتمثل اتصاله بالتراث في معارضة فحول العصر العباسي، كأبي تمام، وأبي نواس، والشريف الرضي، وغيرهم فكانوا أساتذته[٢٠].

ومن شعراء العصر الإسلامي الذين تجاوب مع فنهم الشعري ونوّه بذكرهم حسان بن ثابت، ومن الجاهليين امرؤ القيس، والخنساء، والشنفرى[٢١]. فأذكت قراءاته في شعر هؤلاء المبدعين شاعريته وصقلتها فارتقى فنه.

وتبلور أثر قراءاته تلك في المحاور الفكرية التي تحرّك شعره في إطارها، وهي محاور تعدّ إبداعا بالقياس إلى عصره، على الرغم من جذورها الاتباعية. فبرزت في شعره قضايا الذات المغلفة بنبضات وجدانية صادقة، وموضوعات اجتماعية، وإنسانية نبعت من الواقع، ولامست العديد من جوانبه.

مظاهر الإبداع في شعر الخطي:

نلحظ في شعر الخطي ملمحين متميزين أعطيا لشعره نكهة خاصة، وتفرداً بالقياس إلى عصره. ولا نجاوز الحدّ حين نزعم أنهما جعلاه في طليعة شعراء العربية، ورائداً لحركة إحيائية نشطة في البحرين. ووسما شعره بالإبداع. ويتمثل هذان الملمحان في بروز محورين مهمين هما محور الذات، ومحورالوطن.

١.محور الذات:

غدا الشاعر العربي في مرحلة ما قبل الإحياء كياناً مسحوقاً يصارع من أجل كسب لقمة العيش. ولم يجد من المبررات ما يعطي لذاته قيمة، أو زهوا، فانعدمت مبررات الإحساس بالذات، فضلاً عن الفخر. ولم يبق للشاعر ما يثير اعتزازه، أو

غـــزلٌ يُـــســـتـــثيرُ مـــا عـــفتِ الأ يـــامُ مـــن أرســـمِ الـــغـــرامِ الـــعـــذري
مـــا لمن يـــجـــتـــلـــيـــهِ عـــذراً إذا لمِ يمس في الـــحـــبِّ خـــالـــعـــاً لـــلـــعـــذر
ومـــراثٍ تجدُّ مـــا كـــان أبـــلـــتـــه الليـالي من حزنِ خنساءَ صخرِ[١٦]

وتبرز لدى الشاعر رغبة طموحة تتطلع إلى منافسة الأقدمين، بل والتفوق عليهم بالإتيان بالجديد المبدع من الشعر: (الخفيف)

وَرَدَ الـنّـاسُ قـبـلـنـا موردَ الـنّـظـ مِ فـأَضـحَـى مُـكـدّراً مـطـروقـا
إن نـظـمـنـا بـيـتـاً غـريـبـاً وخـلـنـا هُ جـديـداً كـان الجديـدُ عـتـيـقـا
أو سَـبـقـنـا-فـيـمـا نـظـنُّ- لمعنًى مـعـجبٍ كان سـبـقُـنـا مسبـوقـا[١٧]

لقد حاول الخطي باعتماده على مرجعية تراثية إثراء رؤاه ومضامينه، وتخليص الشعر- ولو جزئياً مما علق به من قيود الصنعة. كما طمح إلى تجاوز المحاكاة، وألا يكون صورة مكررة من شعراء عصره، فاستطاع أن يبثّ نغما ذاتيا، ويضيف لمسة مميزة نجم عنها حركة إحياء أدبي سبق بها شعراء العربية المحدثين. فاستحق أن يكون رائد مرحلة الإحياء في البحرين بنجاحه في توظيف التراث واستثماره.

الخطي بين الإبداع والاتباع:

أتاح له اتصاله الوثيق بالتراث الشعري قراءة الكثير من دواوين فحول شعراء العربية، وتمثّل أساليبهم، واستلهام أدواتهم الفنية ومضامينهم. ويتردد ذكر العديد من أسمائهم في شعره، خاصة شعراء عصور الازدهار. فكان يطمح إلى الاستحواذ على إعجاب المتنبي، وانتزاع استحسانه: (الخفيف)

فاستمِعْها لو أنشدوها أبا الطّـ يب مـا كـاد أن يسـيـغ الـرِّيـقـا[١٨]

(الطويل)

أنا الكوكبُ الوقّادُ و العَلَمُ الذي　　　بِهِ كلّ من غَمَّتْ مساريه يهتدي(٢٤)

وأشدّ ما كان يؤلمه الجهل بمقداره، والنظر إليه بوصفه إنسانا نكرة: (الطويل)

جُهِلتُ على معروفِ فضلي فلم يكن　　　سِوَاهُ من الأقوامِ يعرفُ مقداري
على أنه لم يبقَ- فيما أظنُّهُ　　　من الأرض قطرٌ لم تطبقه أخباري
ولا غروَ فالإكسيرُ أكبرُ شهرةً　　　وما زالَ من جهلٍ بهِ تحتَ أستارِ(٢٥)

وفي الأبيات شكوى من تجاهله، والإغضاء من مكانته، وجّهها للشيخ البهائي- المرجعية الدينية في إيران- وقد بالغ الشاعر في تجسيد شهرته، وإن خفّفها بفعل الظن، وعمد في البيت الثالث إلى التبرير الحكمي لتعزية النفس والتنفيس عنها.

على أن أكثر ما كان يثير زهوه هو فنه الشعري، فقد كان شديد الاعتزاز بسيرورة شعره، ودأب على تقريظ نتاجه والسمو به: (الوافر)

يشاركُني الورَى في الشعر ظلما　　　علَى أنّي المبرّزُ فيه وحدي(٢٦)

فهو يعدّ نفسه الشاعر الأوحد إلى حد بدت فيه المبالغة ممجوجة، وربما كان الهبوط الفني العام هو ما جعل الخطي يشعر بهذا التميّز.

ونوّه بأغراضه الشعرية، فأشاد بقدرته على المديح، ومهارته فيه، مع ميل واضح إلى المبالغة والإطراء : (الطويل)

مدائحُ لم يسمعْ بها فكرُ شاعر　　　ولا افترَّ عن أشعارِها فمُ مُنشدِ(٢٧)

ونوّه ببراعته في الخطاب الرثائي، وقدرته على استلال شحنات الأسى، فقال مشيراً إلى النبي يعقوب، وهو من رموز الحزن في التاريخ الإنساني: (الوافر)

يعزز كيانه، فتقلصت ذاته، وخفتت في نفسه مشاعر الكبرياء والشموخ[٢٢]. ومما لا شك فيه أن الإحساس بالذات، وتألق الكيان عنصر إيجابي في انبعاث الفن الشعري. وما الشعر إلا تعبير عن حياة تلك الذات، ووجدانها، وتجاربها، وما تتأثر به من أحداث، فإذا ماتت، أو ضمرت انتهت أهم بواعث الشعر.

وتبرز الذات بمكنوناتها النفسية المختلفة في شعر الخطي في صور شتى، وفي أشكال متنامية، بل ومتضخمة أحيانا. فحيناً نراها تنفجر في شكل فخر ذاتي، وحيناً تبرز من خلال الشكوى من هموم الدهر، ولوعة الفراق عن محيطها. وهي تتجلى في كثرة ورود ضميري المتكلم. ويمكن أن نرصد محور الذات من خلال مستويين:

أ) **مستوى المشاعر الخاصة بالذات:** فقد عكس شعر الخطي عواطفه الذاتية في جميع أحوالها، حالة الحزن والأسى، وحالة الجذل والسعادة. كما تجلت الذات من خلال الفخر بالنفس، وما تتعلق به من أخلاق ومثل عليا.

ب) **مستوى المشاعر الاجتماعية:** فقد مثل شعر الخطي عواطف الذات تجاه وسطها ابتداءً بمحيطها الأسري الضيق، وانفتاحاً على محيطها الاجتماعي الواسع، وتجاوبها مع مختلف مواقف الحياة بحيث شكل شعره وثيقة ذاتية جسدت كل اتجاهاته وأحداث حياته.

وعلى المستوى الأول يبرز الفخر، وهو موضوع مهم في الشعر العربي القديم، وعلى الرغم من قلته في عصر الخطي يأخذ بعداً كبيراً في شعره فيلونه بلون فاقع ويضفي عليه تدفقاً خاصة عندما يكون صادقاً ومعقولاً.

ومن ألوان الفخر عنده الاعتزاز بالمكانة السامقة، والذيوع والانتشار: (الطويل)

أنا الرّجلُ المشهورُ ما من محلّةٍ ... من الأرضِ إلا قد تخلّلها ذِكْرِي
فإن أُمْسِ في قُطْرٍ من الأرضِ إنّ لي ... بريدَ اشتهارٍ في مناكبِها يَسْرِي[٢٣]

ويقول متّوهاً بدوره الاجتماعي، وما له من أثر توجيهي، جانحاً إلى المبالغة:

وانبعث في نفس الشاعر إحساس بالإباء والكبرياء، فمع شدّة الفاقة حاول أن ينأى بنفسه عن ذلّ الاستجداء، فخاطب أحد ممدوحيه حاثاً إياه على البذل التلقائي، ودون انتظار السؤال، واعتمد على آليات فنية، كأسلوب الشرط، والتكرار، والنفي، والتكنية للدلالة على شدّة تمسكهّ بكبريائه: (وافر)

فإن أنتَ اتَّكلتَ على سؤالي فلن تحظَى به حتى المماتِ
فلم يكشفْ لغيركَ حرَّ وجهي ولم تُفتحَ بمسألةٍ لُهَاتي[٣١]

وسيطر على الشاعر سمو نفسي فترَفّع عن الهجاء، وجعل مبدأه الثناء على الرجال، فإن لم يكن مدح، فصمت عن إظهار العيوب: (طويل)

فما ذمُّ أوغادِ الرجالِ بشيمتي فكيفَ بأربابِ العلا والمناصبِ
إذا أنا لم أكسُ الرجالَ مدائحي فلستُ بكاسيهم- كرمتَ- مثالبي[٣٢]

فالبيتان يرشحان بمثالية عالية، جعلت الخطي يتسامى على الهجاء والتشهير بالعيوب، ليس إزاء كرام القوم وحسب، بل حتى مع الدنيء من الرجال، فإما تمجيد لحسن الخصال وطيب السجايا، وإلا فالسكوت أجدى، كما أن الصورة الشعرية والمزاوجة بين الخبر، والإنشاء، وتكرار ضمير المتكلم تنبض برغبة الشاعر في الترفّع عن مذمّة الناس ومجانبة هذا الخلق بشكل تام، واحتراماً للذات، ونأياً بها عن السقوط، طمح إلى الصدق في المديح، وامتنع عن تقريظ من لا يستحقّ، مهما ضغطت الحاجة، أو اشتدّ العوز: (الكامل)

فأنا وإن عَضَّ الزمانُ بغاربي أو فلَّتِ الأيامُ حَدَّ ظُباتي
لأصونُ عن مدحِ اللئامِ ترفعاً شعري وأُقصُر دونهم خطواتي[٣٣]

فالصدق واحترام الذات حدا بالشاعر إلى الابتعاد عن لؤماء الناس، فمهما قست الأيام، وتعاظمت الفاقة فهو لن يهين نفسه ويسألهم. هذا فضلاً عن السقوط في

ودونك من خبيرٍ بالتعازي رقىً تعدي على الداء العضال
تعزٍّ لو رقَى يعقوبُ منه ببيتٍ أو أقلَّ لظلَّ سالي[٢٨]

وأكثر الخطي من وصف قصائده، واستعان بالعديد من الصور الواصفة لتجسيد جمالها وقوتها متأثراً بأبي تمام. وعمد إلى آلية التصوير، فكان يشبهها بالبرود المفوّفة وبالرقى والنجوم. كما يماثلها بالعذارى، والدرر والفرائد ومن تشبيهه لها بالخمرة في رقتها وصفائها، وما تحمله من عذوبة ونشوة قوله في خطاب أحد ممدوحيه: (الوافر)

ودونكها كما رقّتْ شمالٌ وراقتْ في زجاجتِها شَمُولَ[٢٩]

فتشبيهها بعناصر محبّبة، وجنوح الشاعر إلى استخدام الجناس نمّ عن شدة إعجابه، ورغبته في التغنّي بها.

صّور شعر الخطي العديد من جوانب شخصية صاحبه، وجسّد الكثير من ملامح حياته العاطفية وما يتبناه من مفاهيم وقيم. ورسم صورة دقيقة لدستوره الأخلاقي واتجاهاته السلوكية:

وركّز على خلق التقوى، وما يتفرّع عنه من سجاياه، مشيراً إلى مبلغ التزامه به: (السريع)

لا أتَعاطَى ما ينافي التُّقى في خلْوَتِي لا وَحَيَاتِي قَسَمْ
ما حَصَلتْ كفِّي على رِيْبَةٍ إلاّ وراحتْ من يمَينِي سَلَمْ
زُمَّتْ بتقوى اللَّهِ نفسي وما غايةُ نَفْسٍ بالتُّقَى لا تُزَمّ
فقوِّ ظَهْراً بي فإنّي امروٌ أَجْتَنِبُ الإثمَ وأخشى اللّمَمْ[٣٠]

فالمباشرة في تناول المعاني نمّت عن رغبة في البعد عن التعقيد لبيان شدّة التعلق بتلك السجية، إلا أن ذلك صبغ الأبيات بنثرية طاغية.

الحروف الحلقية تشي بوهج الألم، والحاجة للتنفيس.

وعلى الرغم من سيطرة الأسى، وامتداد الحزن لا نعدم أن نرى عند الخطي محاولات يجنح فيها إلى اقتناص لحظات من الفرح، يستمتع فيها بالحياة، ويتحرّر فيها من وطأة الهموم، إلا أن حجم الجَذَل قليل بالقياس إلى مقدار الحزن، لكن على الرغم من تضاؤل السعادة، إلا أنها تنمّ عن محاولات الشاعر لإعادة بعض النبض إلى حياته، وخلق لون من التوازن. فيصوّر مجلس غناء في شيراز، ويعمد إلى استقصاء كل جزئيات المشهد، خاصة ما يولد الهناءة في نفسه: (الطويل)

ويوم ثنينا طُرَّتيه على صفا ... يعيدُ لمعدومِ الحياةِ وجودا
تكنَّفنا فيه قيانٌ كأنما ... ضربنَ لأوقاتِ السرورِ وعودا
بَسَمْنَ فأسبلنَ العقودَ فقابلتْ ... عقودُ ثناياها العذابِ عقودا
وحَلَّينَ بالوردِ الخدودَ وإنّما ... وَلَعْنَ بأنْ تلقَى الورودُ ورودا
وغشّينَ بالوَشْيِ الجُسُومَ وإنّما ... سَدَلْنَ على ذوبِ النضارِ برودا(٣٦)

فالإحساس بالبهجة جعلته يتصوّر أن أنس ذلك المجلس لما يعيد الحياة للنفوس الميتة، كما أن الضرب على الأعواد ما هو إلا ضرب لمواعيد الهناء. وقد تتبع الخطي كل بواعث السعادة التي ولّدت في نفسه الإحساس بالجمال فصوّرها، من بسمات ساحرة، وثنايا عذبة، وأدوات تزينية مختلفة، رغبة منه لإرواء ظمئه، وقد عكست الأبيات بما فيها من إيقاع متولّد من تكرار بعض الحروف، والمفردات، والصور الشعرية الجوّ الموسيقي والسعيد لذلك المجلس.

الذات الشاعرة والعلاقات الإنسانية:

تجسدت عواطف الذات الشاعرة من خلال علاقتها بمحيطها، فقد تفاعلت مع أفراده، وتجاوبت مع قضاياه، ابتداءً من علاقة الخطي بأفراد أسرته، وامتداداً إلى أصدقائه وأصحابه.

هاوية مديحهم، وشحذ الحماس، وصدق العاطفة خيال الشاعر، فصور معانيه مضيفاً إليها نبضاً وتدفقاً.

واتسع حجم الشكوى في شعر الخطي فتألم من محن الحياة، وما توقعه به من إحباط، وفشل، وهو ما أسماه بسوء الحظ، فسجّل نبضات قلبه، وما يكتنف ذاته من نظرة تشاؤمية: (الخفيف)

مَنْ عذيري من سوءِ حظٍ رماني ... من خطوبٍ أوهتْ قواي جِسَامِ
أصحبُ الماجدَ الكريمَ من النا ... سِ فيثنيه في ثيابِ اللئام
إذا ما نضتْ يميني حساماً ... لجلادٍ أغابَ في حسامي
فلو أني أوليتُ ناشئةَ المزنِ ... إخائي أحلَّتْ طبعَ الغمامِ
أو طلبتُ الضياءَ لم تطلع الشمـ ... ـسُ ولم تبرحِ الورى في ظلامِ[٣٤]

فالاستفهام المفعم بمشاعر الألم، والصور الشعرية النابضة بالتحولات المتولدة عن الثنائيات الضدية التي ينقلب فيها الكريم إلى لئيم، والأفعال التي تأتي بردود عكسية فتقلب طبيعة الأشياء، وتحولها كلها إلى مسار غير مألوف، تجسّد حالة الإحباط، والخيبة الباعثة على الألم، والشكوى من الظروف التي تتقصده، وتقلب له ظهر المجن، ويجعل الشاعر من الدهر عنصراً فاعلاً فيما يصاب به من خطوب فيشكو بثّه إلى الخالق: (خفيف)

يا ليَ الله كم يجَرّعُني الدهـ ... ـرُ صُبُوحاً من ظلمهِ وغبوقا
كلما قلتُ آن أن يقضيَ الدهـ ... ـرُ حقوقي قضى عليَّ عقوقا[٣٥]

فصورة الدهر العاق وهو يجرِّع الشاعر المحن بشكل دائم، ومستمر، ومكثف (كم الخبرية)، والشرط الذي ينضح بموت الأمل، وتتابع اليأس، هي أساليب فنية تجسد المعاناة التي لا يستطيع سوى الله إزالتها، كما أن الموسيقى الحادة المنبعثة من تراكم

وانبعثت تلك الصداقة من حسن رعاية الصديق لصديقه، وشدّ أزره، خاصة حين تدلهم به الحياة. واحتفى بصداقتهما وتغنّى بمواقفهما النبيلة :

رَعَيَا الذممَ المضاعةَ وامرؤٌ أرعَى فلم يرعَ الذمامَ ذميمُ
وتشاطرا نفعي فهذا جنّةٌ آوي لبهجتها وذاكَ نعيمُ
وصَفَا بكلٍّ منهما عيشي فَذَا روضٌ أغازلُهُ وذَاكَ نسيمُ
هذا يلازمُني نَدَاهُ كأنّهُ لي حيثُ كنتُ من البلادِ غريمُ
وجميلُ ذلكَ لا يزايلني فلي منه حديثُ صنيعةٍ وقديمُ

واعتمد الشاعر على الأسلوب الخبري لبيان صدق العلاقة وعمق الالتزام، ونمّ التركيز على استخدام الفعل على فاعلية دورهما في حياته، وكشفت الصور الشعرية بتشبيه أحدهما بالجنة، والآخر بالنعيم، ثم تصويرهما بالروض والنسيم لأثرهما الإيجابي في حياته.

وانجرَّ عن تمجيده للصداقة، ومودّته للأصحاب أن اشتاق إليهم في غيابهم. ويمثّل التوق للأصدقاء باباً مميزاً في إخوانيات الخطي؛ لبروزه وتضخّم حجمه. ومما لا شك فيه أن الشوق مرآة صادقة تعكس شفافية النفس، ومصداقية العلاقة. ووصف حنينه لأحد أصدقائه، واعتمد على مرجعية تراثية من الطبيعة هو نسيم الشمال كوسيلة إبلاغ[٣٩]: (الخفيف)

يا نَسيمَ الشمالِ أدِّ رسالا تي وبلّغْ تحيّتي وسَلامِي
واحْتقِبْ عِبءَ ما أبُثُّكَ من فَرْ طِ اشتياقٍ ولوعةٍ وغَرَامِ
إنَّ دهراً قضى ببعديَ عن نا ديهِ أولَى مُقَصِّرٍ بِمَلاَمِ
وحشاً ألهبَ الفراقُ حواشيـ ـها لأَحْرَى بِبَلِّ الأُوَامِ
ومُحِبٌّ عانَى الفراقَ ولم يَقْـ ـضِ لأقْوى امرئٍ على الآلامِ

وتمثّلت المشاعر الأسرية الدافئة تجاه ابنه (حسّان) الذي بعث إليه ببيتين من الشعر هما باكورة إنتاجه، فاستطار الأب فرحاً، وعقّب عليهما بأبيات زخرت بمشاعر الحنان، والحب، والفخر، والطموح بأن تكون بداية انهمار القطر: (الكامل)

يا مَنْ يبلُّ بما يقولُ أُوامي ... وتبوخُ نارُ صبابتي وغرامي
أحييتَ حينَ بعثتَ لي بتحية ... وسَلِمتَ إذ أرسلتَ لي بسلام
من بعدما وقفتْ على طرقِ الردَى ... نفسي وما حامتْ وراءَ حِمَامي
بيتان جاءا منك كانا نغمة ... رجحتْ بما عندي على الأنغامِ
إنّي لأرجو أنَّ هذي قطرةٌ ... جاءتْ مقدمةَ الغمامِ الهامي
فالنارُ يلقيها الزنادُ شرارة ... وتكونُ فيما بعد ذاتِ ضَرَام
إنْ طَالَ بالآباءِ غيرُكَ إنني ... بك ما أطولُ مفاخراً وأُسامي
لا زلت مكلوءا- على منآكَ عن ... عيني- بعينِ الواحدِ العلاَّمِ(٣٧)

فرسالة الابن المتضمنة لمحاولاته الشعرية أحيت موات نفسية الأب، وغنائية بحر الكامل، وقافية الميم المكسورة المسبوقة بردف، وتعضيدها بألوان الجناس والتنويع في الأساليب، جعل الأبيات مشحونة بموسيقى زاخرة واءمت تدفق عاطفة الأب، كما أن تدافع الصور نمّ عن قوتها. ودلّ فخر الوالد بولده على شدة الاعتزاز، وعمق الطموح، ونبض الدعاء في البيت الأخير بمعاني الوالدية الصادقة والحميمية.

وتمثلت علاقة الذات الشاعرة بمحيطها، فيما قاله الخطي في معاني الصداقة الحقة والزاخرة بالإخلاص والعطاء. وجسّد شعره عذوبة الصداقة وقوة روابطها، كما أبرز دورها المهم في حياته وما لأصدقائه من مكانة مرموقة في نفسه. ينوّه بصداقة صاحبين يكنّ لهما ودّاً عميقاً(٣٨): (الكامل)

لي إن تحاماني أخٌ وحميم ... إخوانِ فضلهما عليَّ عظيمُ
كهفان آوي في الخطوبِ إليهما ... وعلى النصيرِ يعوّلُ المظلومُ

ولتقديسه للصداقة كان يتألم من تنكّر الصديق لصديقه، فينعى عليه ويأسى لخيانته: (الخفيف)

ولحَى اللهُ معشراً أُشربوا الغد ... رَ قلوباً وأوجروه حُلُوقا
كلُّ مستنكفٍ عن الودِّ لا يعـ ... ـلقُ حبلاً من الوفاءِ وثيقا[٤٣]

ويتوسع الخطي في الشكوى من عقوق الصديق ويعتني بتصوير الغدر من خلال المقارنة بين خلق الوفاء الذي يتمسّك به هو، وموقف المداهنة والرياء الذي يتخذه ذلك الصديق، وما يولّده ذلك الموقف من معاناة وأذى: (الطويل)

ومُتّسمٍ بالودِّ يبطنُ ضدَّه ... وأَضْيَعُ شيءٍ خلطُكَ الحلوَ بالمرِّ
أدافعُ عنه ما استطعتُ وإنه ... ليخذُلني ما شاءَ إن سِمتُهُ نصري
أرى قُربَهُ غُنمي ولم أدرِ أنّه ... على عكسِ ما عندي يرى غُنْمَهُ هجري
سلكتُ به نهجَ الوفاءِ فغرَّني ... ونكَّب منحازاً إلى جانبِ الغدرِ[٤٤]

والمقارنة تبرز الاختلافات السلوكية بين الصديقين، وتنم صيغة التفضيل ((أضيع)) عن استفظاع الخطي لصفة النفاق، وما يتبعها من خيبة وإحباط. ونظراً لتمجيده للصداقة وتجذّرها في نفسه، كان إحساسه بالفقد كبيراً حين تختطف المنون أحد الرفاق، يصَوّر حزنه وما اعتصر قلبه من أسى حين نعي إليه صديق قريب من روحه: (كامل)

نبأٌ ألمَّ فما تقشعَ غيمُه ... إلاّ وفي الأحشاءِ منه غُمُوم
أَخَوانِ كانا لي فأودَى منهما ... من كان ألصقَ بي وذَاكَ عظيمُ[٤٥]

وأساليب الشاعر ومفرداته تكشف عما أصابه من ألم نفسي وحزن. ولعمق الأسى عمد إلى استثمار ما في أسلوب النداء من طاقات فنية باستدعاء الفقيد، ومخاطبته في محاولة منه لتغييب الموت، ووصف ما تعرّض له من ألم عميق وهزة نفسية بسبب

فنداء النسيم والتوسّل إليه بحمل رسائل الشوق والسلام ليتضمن طاقة عالية من المشاعر. ولعمق الإحساس بألم الشوق وتغلغله في نفسه وصف في الأبيات الموالية الدواعي والأسباب: فالبعد والإقصاء عن الأحباب هو السبب في انبعاث ذلك التمزّق النفسي، واعتمد الشاعر على شريط من الصور لتجسيد فعل النوى، وآثاره النفسية، وما يسببه من معاناة:

أَشْخَصَتْني عنه النوَى بعدما طا ... لَ ثَوائي بجوِّهِ ومقامِي
زَحْزَحَتْني عن غابهِ والعفرنَى[٤٠] ... ذلّةٌ في مزايلِ الآجامِ
خرّطتْني من سلكهِ ويتيما ... تُ اللآلي جمالُها في النّظامِ
حلأَتْني عن وردهِ فاقضَ بالـ ... حَتْفِ لملقًى دونَ الشريعةِ ظامِي

ففي سياق عتابه لصديقه ألمح إلى ما لحقه من أذى ومذلة بسبب تلك المكائد الخبيثة التي حيكت في مجلسه، فأهانته ونجحت في إقصائه، وإهانة صاحب المجلس أيضاً، والذي شبهه بالليث في أجمته. وعني الشاعر بتصوير ألم البعد ولوعة الفراق، فصّور نفسه بالجوهرة المفردة عن سلكها، أو الطريدة المبعدة عن مورد شربها، حتى فضّل الموت على البعد عن ذلك الصديق. ولانطلاق الخطي من مرجعية تراثية يتكرر عنده استثمار عناصر الطبيعة في مجال وصف العواطف والتوترات النفسية، فقد اتخذ من طائر الحمام وسيلة لتصوير ما يحس به من حنين الفراق ولوعته[٤١]. وتشاء الظروف أن يبتعد عنه اثنان من أصدقائه، فيأسى، ويتوجّع، ويكتب إليهما أبياتاً يصورّ فيها ألم البعد وحرقة الشوق، مؤكداً الوفاء مهما طال النوى، متمنياً رؤيتهما، ومفضلاً ملاقاة الحتف على تحمّل لوعة البعد: (الطويل)

خليليّ حَالَ البعدُ دونَ لقاكما ... فهل ليَ يا ابنَيْ سالمٍ أن أراكما
فواللهِ ما أن حَالَ لما نأيتما ... بعادُ كما بيني وبين هواكما
ولا حلتُ عَمَّا تعلمان من الوفا ... ولا ألفتْ روحي بديلاً سواكما
وددتُ لو أنَّ الدهرَ أسعفَ أنني ... تجرّعتُ كأسَ الحتفِ قبل نواكما[٤٢]

محور الوطن:

مثّل الوطن محوراً أصيلاً ومبدعاً في شعر الخطي، احتفى به أيّما احتفاء، وبرز كعنصر شديد الحميمية بذاته. واتخذت منظومة الوطن أشكالا وأطراً متعددة، فأتت على شكل عشق للوطن وتغن بجماله. كما اتخذت شكل الرصد لبعض ظواهره الاجتماعية، أو تلميحات لما وقع فيه من أحداث سياسية. ولا غروحين يصوغ شغفه، وينسج في هواه عقودًا من الحب الخالص، والولاء المتين، فيغني لكل ذرة من ثراه، وتغلف نفسه غلالة شفيفة من الحزن حين يغترب عنه.

الحنين إلى الوطن:

ومثّل البعد عن الوطن تجربة حقيقية عاشها الخطي واكتوى بنيرانها. ومن خلال الاستقراء السريع لقصائده وضح أنه أقام في إيران، وتنّقل بين مدنها، ووفد على العراق، هذا بالإضافة إلى تردده على الخط، موطنه الأصلي، ويبدو أن غربته كانت تطول أحياناً، فيشتاق ويئن ويلجأ إلى فنه يسجل فيه نبضات قلبه، ويودع فيه ما أثقل فؤاده. وقد تجلى ذلك في شكل حنين إلى الأهل وفلذات الأكباد، أو في شكل تغن بالوطن، وتوق إلى الديار. كما أتى في إطار المحبوبة التي تقطعت الأواصر بينه وبينها. وفي العموم زرعت الغربة الأسى في حياته ورنّقتها. يقول متوجعاً على فراق (أوالَ) الاسم القديم للبحرين: (الكامل)

آهٍ وقلَّ على (أوالَ) تأوّهي ... فإذا جُننتُ بها فغيرُ كثير
ما كنتُ مبتاعاً أزقَّةَ فارسٍ ... بالفيحِ من عرصاتها والدورِ
هيهاتَ ما شيرازُ وافيةٌ بما ... في تلكَ لي من نعمةٍ وَحُبُورِ(٤٦)

حادث الموت:

أفتى الفتوّةِ والمروءةِ والحِجَى بعداً ليومِكَ إنّه مشئوم
إنّ امرءًا لم يشجُ يومكَ قلبَهُ لفؤادُهُ من صخرةٍ ملمومُ
لو أن وجهَك- لا تخوّنه البِلَى وانشقَّ عنه اللحدُ وهو وسيم
كُشِفَ الغطاءُ له رأى من حالنا ما عنده فرط الشقاءِ نعيمُ
ورأى أصايلنا وهنَّ هواجرٌ مسجورةٌ ونسيمُهنَّ سُمُوم
فلئن تبوَّأتَ النعيمَ فعندنا مما نكابدُهُ عليك جحيمُ

ويلتفت الشاعر إلى مسبب الهموم وباعثها وهو الموت، فيدعو عليه، ويقّرعه صابّاً عليه جام غضبه، ومتشفياً منه:

يا قاتلَ اللهُ الحِمامَ بمثِلِه وجرَى عليه قضاؤه المحتومُ
أفنَى أوائلَنا فأشربَ فارساً من كأسِهِ ما أفضلته الرومُ
وجثا على حيي نزارٍ ويعربٍ عَركاً كما سِيمَ الدباغُ أديمُ
لشربتَ شربَ الهيمِ أعمارَ الورَى هل لا صدرتَ كما صدرنَ الهيم
هل لا تخمتَ بما أكلتَ فطالما أودى بتخمةِ أكلِهِ المنهومُ
لم ينجُ منكَ أزلُّ ينطفُ ماؤه علقاً ولا جهمُ اللقاءِ اشيمُ
كلا ولا رقشاءُ يقدحُ لحظُها شرراً بهن إهابُها موسومُ

فالشاعر يعمد إلى عالم الحيوان يصّور من خلاله جبروت الموت، وقهره أعتى المخلوقات، فيماثله في شغفه بابتلاع أرواح البشر بالإبل التي لا ترتوي، ويصوّر سطوته وتمكنه من ضحاياه مهما بلغت قوتهم العقلية، أو الجسمية فيكني عنهم بالذئب (الأزلّ)، وبالأسد (جهم اللقاء)، وبالحية السامة (الرقشاء) كما يستثمر ثقافته التاريخية؛ لأخذ العبرة وتجسيد نهم المنية. وشفت تنقلاته بين ضميري الغيبة، والخطاب (الالتفات) عن مدى التوتر والمعاناة التي عاشها الشاعر بفعل فاجع الموت.

ولم يستطع الشاعر التحرّر من مدرسة البديع، فعمد إلى استثمار المطابقة والجناس لإشاعة؛ جرس موسيقي يساعده على التغني بأشواقه . واعتنى عناية واضحة بتصوير لواعج البعد، وما تولده الغربة من هموم نفسية، وآلام عميقة تستبطن القلب، وتتوطن مواضع الحس ، ويطالعنا في هذا الصدد الكثير من الشعر، ومما قاله في هذا السياق: (الطويل)

كَفَى حَزَناً أني بشيرازَ مفردُ　　أُباكرُ ما يضني الحشا وأراوحُهْ
وفردُ هموم لو يُضيِّفْنَ يذبلاً　　تضاءلَ واستعْلتْ عليه أباطحُهْ
وشوقاً لو استجلَى سناه أخو الدجَى　　لأغناهُ عن ضوءِ المصابيحِ قادحُهْ
وعيناً تريني جفنَها في اختلاجه　　من الضرِّ ما يسترحلُ الصبرَ قادحُهْ[49]

فتتابع الصور يشي بشدة الوجد، وبإيقاع نفسي كئيب ومضنٍ، وجسّدت لغة الشاعر حجم معأناته، فالفاظ الحزن، والضنى، والهموم، والشوق، والطرف المضطرب بتأثير الأسى هي رموز الحزن المستكنّ ودلالته.

وتفنن الخطي في التعبير عن حالات الاستلاب النفسي المتولدة عن الغربة، وفراق الوطن، والأهل، وصوّر أثر ذلك على حواسه، فقال ضمن رسالة بعثها لأسرته: (الرمل)

يا نُزُولاً بين أجراعِ الحمَى　　بُعدُكمْ عن عينيَ النومَ حَمَى
هل تعيرونَ جفوني هجعة　　أم ترون النومَ شيئاً حُرِّما
أَرسلتْ من دمعها في حبِّكم　　عارضاً يهمي وتياراً طَمَى
وأسالتْ ذاكَ مبْيضًّا فإنْ　　طَالَ هذا البعدُ أجرته دما
إنّ عيناً لا تراكم لا ترى الـ　　فرقَ ما بين هُدَاها والعمَى
وكَذاكَ السمعُ يشكو بَعْدَكمْ　　عارضَ الوقرِ به والصمما[50]

لقد فعل البعد فعله، فأنتج سهاداً وأرقاً ودموعاً مسترسلة تحاكي المطر في جريانها، فتقرحت الأجفان، وتحولت الدموع إلى دماء، وأثر البعد في وظائف

فالغربة كوت نفسه، فأطلق آهات حرّى، وحتى لو أنه شارف على الجنون، كما يقول فذلك قليل في حقها. والتعلّق بها والوفاء لها جعله لا يرضى بها بديلا، فجمال شيراز وحسنها الخلاب لا يعوضه عن البحرين.

وشمل حنينه العديد من بقاع الوطن، خاصة تلك التي ارتبط بها بذكريات سعيدة فتاق إلى (جِدّحفص) (الكامل)

يا هل ترونَ لنازحٍ قذفتْ به أيدي البعادِ لـ (جِدّحفصَ) إيابا[٤٧]

فالاستفهام المفعم بمعاني التمني يعبّر عن مشاعر التحسر والأسى والتوق للعودة. كما شدّه الحنين إلى قرية (بوري) فاشتكى والتاع: (الكامل)

عُجْ بالمطيِّ على معالم (بوري) بمحَلِّ لذاتي وربعِ سروري
وأطلْ بها عني الوقوفَ فما أرى شوقاً يحركني لها بقصير
واستوصِ نشرَ عبيرها بي إنه قَمِنٌ بنشرِ عبيريَ المقبور[٤٨]

فحين عزّ الوصول، وتعذّر اللقاء، كلف الزائر ليرتاد نيابة عنه ربوع الوطن، ومرابع الأنس، وأوصاه بإطالة الوقوف كي يشفي الغليل، وينمّ تتابع أفعال الطلب عن إلحاح الشاعر على تحقق الوصال. ومع تقليدية المعاني فإنها تكشف عن عاطفة صادقة وعميقة. وفي إطار القصيدة نفسها مضى الشاعر يذكر الدواعي والأسباب التي تشدّه إلى الوطن، فألمح إلى الديار وسكانها، وأن شغفه الأساس هو للأهل، ويأتي على رأس هؤلاء أسرته بمن فيها فلذات أكباده ووالديه وزوجه:

إن يُصْبِني ذكرُ الديارِ فإنه لإناثِ أصبيةٍ بها وذكور
وجدي الصغيرُ بها لأصغَرِ صبيتي وكبيرُ أشواقي بها لكبيري
وكريمةُ الطَرَفَين جُرَّ على التقَى والدينِ فاضلُ ذيلها المجرور

فهو مندهش من قدرته على الاحتمال، ودفعته حرقة الشوق إلى استجداء الصبر من الأصحاب علَّ ذلك يخفف من غلواء لوعته: (الكامل)

يا صاحِ هل يهبُ التجلدَ واهبٌ أو يقرضُ السلوانَ عنه مقرض[٥٤]

والتعبيرات تنضح بالرغبة في التسلّي وتمنّي الاطمئنان النفسي، وكان يلح في ذلك[٥٥]. وفي إطار بحثه عن الهدوء عمد إلى إيجاد وسيلة علّها تسكّن خاطره فعّول على تذكّر أيام الوصال ولحظات السعادة، إلا أن ذلك زاده جوىً ووجداً: (الكامل)

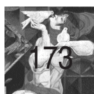
وتذكرٍ يرمي الحشا بأساودٍ ما من نَهَشنَ يفيدُ فيه الراقي
شوقاً إلى القومِ الذين محلّهم قلبي وإن بعدوا على أحداقي[٥٦]

ومماثلة لوعة التذكّر بأذى الحيات يشفّ عن حجم الضرر الناجم عن الحنين، ولتجذّر ذلك الأذى يئس من قدرته على مداواته، كما ييأس المعالج من علاج سّم الحيات.

وإذا كان الحرمان من الوداع قد أزعج الشاعر، وأثار لواعجه، فهل تحقّق وقوعه يخفف لوعته؟ وباستقراء سريع لشعره نجد أن تحقّقه كان آنياً، ولم يجدِ نفعا. وعلى العكس بقيت ساعة الوداع من أقسى اللحظات على نفسه، فقد ألهبت ذكراها كيانه، وسعّرت الأسى في وجدانه: (الوافر)

كأنَّ قلوبَنا لما استقلّتْ ركائبُكُمْ ضُحًى ودنا الوداعُ
فراخُ قَطا تخطَّفَها بُزاةٌ وعرجُ ظِباً تَعَاوَرَها سِبَاعُ[٥٧]

وتعدّد الصور يشي بعجز الشاعر عن تحّملها، والتوكيد على قسوتها ومرارتها. وفتن الخطي بوصف مواقف الوداع، وتجسيدها لحظة بلحظة، فرسم مشهداً حياً نابضاً فصّل دقائقه وأبعاده: (الكامل)



الجسد، فتوقفت العين، والإذن عن أداء عملهما. وشفّ النداء عن رغبة الشاعر في تحقق الوصال، ووقوع القرب، كما نمّ الاستفهام عن الحاجة للاطمئنان النفسي المتمثل في النوم الذي حرم منه، فعمد لاستجدائه. ونجم عن طول الاغتراب ومعاناة لوعته أن تصّور أنه خصّ بالفراق وحده، وعلى خلاف البشر لوفور حظه من البعد، وأكد ذلك باستخدام أدوات التوكيد: (الكامل)

وأبـي لـئـن قُـسِـمَ الـدنـوُّ لمعشـرٍ — رزقـاً فـلـم يُـرمـوا بسـهـمِ فـراقِ
فلقد خُصِصْتُ من التباعدِ والنّوىْ — عــمّـــن أحبُّ بــأوفــرِ الأرزاقِ[٥١]

لقد تصوّر الشاعر أنه أصبحَ نبعاً ثراً للدموع، فعمد إلى توزيعها على من يشاء: (الكامل)

أنا مَنْ إذا ما الدمعُ قَلَّ على امرئ — رفـعَ السـؤالَ لـدمـعـيَ المهـراقِ

وأومأ إلى الأسباب التي سببت له القلق النفسي، فأشار إلى أنه لم يحظ بوداع أحبته، ولم ينعم بمصافحتهم وعناقهم: (الكامل)

فـارقـتُـهـم لم أَلْـوِ من جيـدٍ لـتـو — ديـعٍ ولم أعـطـفْ يـداً لـعـنـاقِ
قـد كـانت الأيـامُ تـعـجـلُ رحـلـتـي — عـن واصـلٍ وتجدُّ عـنـه سـيـاقـي

وأشار بإلحاح إلى أنه حرم من الوداع، ووصف ما سببه له ذلك من توتر نفسي[٥٢]. ومما زاد أذاه إدراكه لبعد الشقة بينه وبينهم، وقد كانت عاطفته تظمأ لأحبته، وهم على قرب، فكيف وتلك الفيافي والبحار المتلاطمة تفصل بينه وبينهم: (الوافر)

أهـيـمُ بـكـم أسـىً وأضـيـقُ وجـدا — ومـا بـيـنـي وبـيـنـكـم ذراعُ
فـكـيـفَ وبـيـنـنـا آذيُّ بـحـر — وبِـيـدٍ في مـفـاوزِهـا اتسـاعُ[٥٣]

وتنبض صيغة التفضيل بشدة التعلق، وتصّور أقصى درجات السعادة. ودفعه عشقه للبحرين، وهيامه بها إلى التمسّك بأهدابها والتأكيد على إخلاصه لها، كما رفض البديل مهما كانت إغراءاته: (الكامل)

لا تحسبُ البحرينُ أَنّي بعدها — مستوطنٌ داراً ولا أَصحابا
ما أصبحتْ شيراز- وهْي حبيبةٌ — عندي- بأبهجَ من أوالَ جنابا
ما كنتُ بالمبتاعِ دارةَ سروها — يوماً بفارانَ ولا بمقابا(٦١)

فرفض صفقة البيع والاستبدال المدعومة بتكرار أدوات النفي هو إلحاح على التشبّث بأذيال الوطن، وتأكيد الهيام به. ويأتي الدعاء بالسقيا- في أبيات أخرى- متسقاً مع مشاعر الحب والغرام، مفعماً برغبة الشاعر في تواصل الحياة واستمراريتها في ربوع الوطن: (طويل)

أموسمَ لَذّاتي وسوقَ مآربي — ومجنَى لُبَاناتي ومنهبَ أوطاري
سقتك-برغمِ المحلِ- أخلافُ مزنةٍ — تَلَفُّ إذا جاشتْ سهولاً بأوعارِ(٦٢)

وزاد النداء، والتكنية المضفورة بضمير المتكلم من تكثيف مشاعر الوله للوطن، فكانت خطاباً أشبه بالمناجاة.

وصف جمال الوطن:

تجلّى الهيام بالوطن في شكل افتنان بطبيعته، وتغن بجماله. وديوان الخطي يزخر بالترنم بذلك البهاء، وتصويرما تنعم به البحرين من حسن خلاب، ويأتي ذلك تعبيراً عن الإعجاب حيناً، أو تخفيفاً من لوعة الوجد حيناً آخر. وانبهر الخطي بمشهد الرياض وتألقّها، فوقف وقفة متأنية يتفحص جمال زهورها، وتعدد ألوانها، ويصف ما تنعم به من حسن أخاذ في حالتي الصحو والغيم، وما ينبعث في أجوائها

خذْ في البكا إنَّ الخليطَ مقوِّضٌ فمصرِّحٌ بفراقِهمْ ومُعَرِّضُ
وأذبْ فؤادَك فالنّصيرُ على النّوَى عينٌ تفيضُ ومهْجةٌ تتفضّضُ
هاتيكَ أحداجُ تُشدُّ وهذه أطنابُ أخبيةٍ تُحَلُّ وتنفضُ
ووراءَ عيسِهُمُ المناخةِ عصبةٌ أكبادُهُمْ وهمُ وقوفٌ تركضُ
وقفوا وأحشاءُ الضّمائرِ بالأسَى تحشى وأوعيةُ المدامعِ تنفضُ
يتخافتون أسىً فمطلقٌ أنّةً ومطامنٌ من زفرةٍ ومخفّضُ
قبضُوا بأيديَهم على أكبادهم والشوقُ ينزعُ من يدٍ ما تقبضُ
فإذا هُمُ أَمِنُوا المراقبَ عَرَّضوا بشكاتِهمْ وإنِ استرابوا أعرضوا
رحلوا وآراءُ البكاةِ وراءهم شتَّى فسافحُ عبرةٍ ومغيّضُ(٥٨)

فتأمله في أبعاد اللوحة، وتفصيله لدقائقها، وحرصه على ذكر مواطن الإحساس، هو محاولة منه لرأب صدوع نفسه، ومعالجة أوصابها، ولم يزده ذلك إلا تمزقاً وأسى. فالصور تعبق بجراحاته، وتجسّد ما أصاب قلبه من ندوب، ومن ثم فقد أخفق في إيجاد التوازن النفسي الذي توخاه، وصرّح بذلك وأكّده:

وأبي لقد عَزَّ العزاءُ وما بقَى بيديَّ من سيفِ التجلُّدِ مقبضُ

وظلّ الخطي شديد التطلّع إلى الديار، دائم الحنين لربوعها، وبقي الأمل في العودة حياً في خاطره، ومستمراً في حناياه: (الطويل)

هَلِ اللَّهُ مُسْتبْقٍ ذمامي بعودة إليها يريني الدّمعَ قد هَشَّ كالحُهْ
ويصبحُ هذا النّبضُ قد ريضَ صُعْبه وأمكنَ من فضلِ المقادةِ جامحُهْ(٥٩)

فالاستفهام مفعم بالتمني، وبالرغبة الجامحة في الرجوع، ودفعته لوعة البعد إلى تصوّر فرحة اللقاء بالأهل في ربوع الوطن، وما سينعم به من غبطة وهناء: (الكامل)

أنا أسْعَدُ الثَّقلين إنْ أدناهُمُ منّي رَواحي نَحْوَهمْ وبكوري(٦٠)

أملَى السحابُ عليه من إنشائِهِ ... فأتاكَ بالمنظومِ والمنثورِ
والماءُ منهُ مطْلَقٌ ومقيّدُ ... يلقاكَ بالممدودِ والمقصورِ
يستوقفُ الأسماعَ بينَ مدفّقٍ ... كرجيعِ قهقهةٍ وبين خريرِ
تتلو بلابلُهُ عليكَ ورْقُهُ ... أسفارَ إنجيلٍ وصُحْفَ زبورِ
إنْ بثَّ ذاكَ عليك أعلاقَ الأسَى ... بصفيرِهِ ثَنّاهُ ذا بَهْديرِ
حتى تظلَّ بذا وذا مستغنيا ... أبداً عن المزمارِ والطنبورِ
فكأنما اطّرح الغناءَ عليهما ... قيسٌ وقد غنّى بشعرِ جريرِ[٦٥]

فالشاعر يؤخذ بجمال الطبيعة في الربيع، فيرسم لوحة زاخرة بالصور المسموعة منها والمرئية، فيشير إلى الزهور وما تنفضه من أوراق ناعمة، وما يجري من مياه متدفقة سواء الساقطة من السماء، أو النابعة من الأرض، كما يذكر الطيور وغناءها، والصور في سياقها العام تتسم بالحيوية على الرغم مما فيها من مصطلحات جافة. كما كشف الوصف عن مرجعية تراثية ظهر فيها تأثر الخطي بالشعر العباسي على وجه الخصوص، وبالعديد من رموزه كأبي تمام.

والتفت الخطي إلى الكثير من الظواهر الطبيعية، فصّور الشمس في حالتي الصحو والغيم، ورصد طلوع البدر، وتتبعه في مختلف حالاته وتطوراته، ومما قاله في هذا الصدد: (الكامل)

خذهُ إليكَ كصفحةِ المرآة ... بدراً يكشّفُ حالكَ الظلماتِ
وكأنّه الدينارُ بثَّتْ حولَه ... بيضُ الدراهمِ غيرُ مجتمعاتِ
وكأنَّهُ والنقصُ يأخذُ بعضَه ... قرصُ اللجينِ مثلَّمُ الجنباتِ
وكأنَّهُ والمحوُ في أرجائِه ... وجهُ الفتاةِ مُجَدَّرُ الصفحاتِ[٦٦]

فالشاعر يعوّل على التصوير؛ لتجسيد معانيه، وأضفى تكرار ((كأن)) بشكلها الرأسي جرساً قوّى غنائية الأبيات المنبعثة عن الإعجاب.



من أصوات مطربة، وروائح ذكية، وما ينساب في أنحائها من جداول وأمواه. كما شدّه منظر النخيل، فصوّر ما يتدلى منها من عناقيد الطلع المتوارية خلف الأوراق (كامل)

روضٌ كما شرفتْ مطارفُ سندس ... تذكو عليه نواجمُ الزهرّاتِ
يستوقفُ الأبصارَ بين شقيقةٍ ... حمراءَ ياقوتيّةِ الورقاتِ
وعرارةٍ صفراءَ انهتْ صقلَها ... شمسُ الضّحى ذهبيّةِ الصّفحاتِ
لا شيءَ أبهجُ منظراً من صحوهِ ... والشمسُ فيه صقيلةُ المرآة
ومتى أغَامَ أراكَ بُرْداً أدكناً ... بسنَا البروقِ مطرّزِ الصّنفاتِ
تعدي على حرِّ القلوبِ ببردها ... نسماتُهُ مكسيّةُ النفحاتِ
لا تفقدُ الآذانُ من منجورهِ ... نَغَمَ الرّبابِ وضجَّةَ النّاياتِ
والماءُ ترسلُهُ جداولُهُ كما ... جاريتَ بين الخيلِ في الحلَبَاتِ
والنّخلُ مثلُ عرائسٍ ذهبيّةِ الـ ... أنداءِ فيروزيّةِ الوفراتِ
وزهتْ عناقدُ كرمِهِ لما غدتْ ... بنواظرِ الأوراقِ ملْتحفاتِ(٦٣)

ويشدّ انتباهه افتراع شجرة اللوز، فيقف أمامها واصفاً جمالها، وما اكتسته من حلل خضراء، مصوّراً امتدادات أجزائها، معوّلاً على عالمه الديني يستمدّ منه ما ينسجم وخياله: (الطويل)

ولما اكتسَى اللوزُ الحسينُ مطارفاً ... جدايدَ من أوراقِهِ السندسية
أشارَ بأغصانٍ كأنَّ فروعَها ... أكفٌّ تصدّتْ للدعاءِ ومُدَّتِ(٦٤)

ويستوقفه منظر الربيع بجماله، وتعدّد وجوه حسنه، فيجسّد ما فيه من روعة وفتنة تأخذان بالألباب: (الكامل)

إنْ أَنْسَى لا أنسَى الربيعَ بها وما ... يجلوهُ من نَوَّارِهِ والنورِ
روضٌ يرقُّ عليه ناجمُ زهرِهِ ... كالصحفِ بين فواصلٍ وعشورِ
يُلقي لمجتازِ النسيمِ كرامة ... أنماطَ ديباجٍ وفرشَ حريرِ

وعرض للعديد من القضايا الاجتماعية، فأشار إلى قضية تزييف النقود، وبيّن نوعية الزيف، ونوّه بالشخصية التي تصدّت لمواجهتها، ملمحاً إلى ما نتج عنها من أضرار هبطت بقيمتها، وجعلتها غير ذات جدوى : (الطويل)

ألستَ الـذي قـوّمتَ سـكّـة دارِنـا	وقـد رُمـيتْ ممّن يـقصُّ بـحـاصبِ
فـبـارتْ فـمـا المرزوقُ مـنـهـا بـظـافـرٍ	وهـانتْ فـمـا المحرومُ مـنـهـا بـخـائب
فلو أُلقيتْ يوماً على الطرقِ لم تكنْ	لـتـلـحـظَ مـن زهـدٍ بمقـلـةِ راغبِ
فـأكـمـلـتـهـا مـن بـعـدِ نـقصـانٍ وزنِـهـا	وسيَّـرتـهَـا في شـرقِـهـا والـمـغـاربِ[٦٩]

ولإدراكه قيمة النقود السليمة، والخالية من العيوب، اتخذها صوراً واصفة فما ثل بها النسب الصافي، والمعدن النقي، يقول في تقريظ أحد ممدوحيه: (الكامل)

مـولَـى مـوالي تـغـلـبَ ابـنـةِ وائـلٍ	وحسامُ يمناهـا الـفـتـى ابـنُ هـديـفِ
وسـبـيـكـةُ الـنسبِ الـتـي لم تـرمِ في	ديـنـارِهِ أيـدي الـوصـومِ بـزيـفِ[٧٠]

ويلتقط صورة الحلاّق فيصف ما يتمتع به من مهارة، وسرعة في الحركة أثناء ممارسة حرفته، وقد لمس خبرته من خلال تجربة عملية: (مجزوء الرجز)

وحـــالـــقٍ أصـــبـحَ في	فـــنّ الحلاقِ واحـــــدا
لـــه يـــدٌ ألـــطفُ من	مَـــرِّ الـــنَّــسـيـمِ بـــاردا
تُــنـيــمُ مّـــنْ تَـــمُـــسُّـــهُ	ولا يـــــهـبُّ راقـــــدا
أَوْدَعْـــــتُـــــهُ رأسـي ووجـ	ـهـي قـــائـــمـــاً وقـــاعـــدا
فـــنـــالَ مـــن هـــذا وذا	ك نـــازلاً وصـــاعـــدا
فـــردَّ رأســـاً نـــاقصا	وردّ وجـــهـــاً زائـــدا[٧١]

واكتفى الشاعر بوصف رقّة يد الحلاق ولطفها، دون أن يجسد هذه القدرة، أو يرسم أبعادها، وربما اقتضت السجعة في البيت الأخير وسم الحلاق بما ورد فيه من صفات.

أبعاد الواقع:

تجاوز الخطي معالم وطنه الجغرافية، فتفاعل مع بيئته الإنسانية، ورصد العديد من ظواهرها الاجتماعية، متجاوباً مع ناسها وأحداثها، مما جعل شعره مرآة صادقة عكست الكثير من أبعادها. ورسم لوحة اجتماعية عرض فيها لصنوف الحِرَفِ وما شاع فيها من أنشطة اجتماعية. ووجّه الأبيات لمتطفل على الشعر حضّه على احتراف أيّ منها عدا الشعر. والمطلع لروايته[٦٧] الغنوي: (بسيط)

اعـمـلْ لـنـفسِكَ مـثـقـالاً ومـعـيـاراً ... واسـرزْ أبـاكَ بـأنْ يَـلْـقـاكَ عَـطَّـارا
أو فـاتـخـذْ لك سـنـدانـاً ومـطـرقـة ... واعـمـلْ متـى شئتَ سكيناً ومسمارا
أو فـاتـخـذْ لك مـنـشـاراً ومـقـشـرة ... وكـنْ كـنـوحٍ نـبـيّ الـلـهِ نجّارا
أو صائغاً تسبكُ العقيانَ تبرزُ من ... إبـريـزهِ لـلـنسا صـفّـاً وديـنـارا
أو فـاتـخـذْ لك مـزمـاراً ودربـكـة ... وعِش-لك الخيرُ- طـبّـالاً وزمّـارا
أو كنْ فديتكَ صفّاراً فليس على ... عَـلـيـاكَ بـأسٌ إذا أصبحتَ صفّارا
أو كنْ كصاحبِكَ الأدنى أبي حسنٍ ... أعـنـي عـلـيّـاً فـتـى عـمـرانَ زرّارا
أو فـاتـبـعْ ابـنَ مـهـنـا في بـزازتِـهِ ... أو فامشِ خلفَ فتى شنصوهُ قَصَّارا[٦٨]

واستثمر الخطي نصيحته للمتشاعر ليرصد الحرف المهنية الشائعة في مجتمع البحرين، والمنطقة بشكل استقصائي، فذكر علاوة على ما في الأبيات السالفة البيطرة، وصناعة الجرار (الخزّاف)، والتحميل على ظهور الحمير (الحمّار)، وصيد الطيور، والاشتغال بأعمال البحر (البحّار)، والقيام على بيوت الله، وإقامة الآذان، وإنشاد الأشعار، ورواية الأخبار، وغيرها من أنماط النشاط الاجتماعي، فاتسمت قصيدته بالطرافة والخفة، فكانت وثيقة اجتماعية مهمة، تخلّى فيها الشاعر عن فخامة الأسلوب، وزخرفة العبارات، وبسط لغته لتنسجم والموضوع، وتتناسب وتواضع حياة أولئك البسطاء.

وأشكو لكَ الدّهرَ الذي عَضَّ جاهدا   فأدمَى وسامَ العظمَ نازلةَ الكسرِ
وأنحى على عودي فما زالَ عابثاً   بأوراقِهِ حتّى ألحَّ على القشر[٧٥]

والأبيات بما فيها من صور تتضمن دلالات واضحة تبرز درجة العوز التي وصل إليها مجتمع البحرين على الرغم مما فيها من مبالغات، وإذا كان هذا وضع الخطي وهو الشاعر المرموق-كما وصف نفسه-[٧٦] فما بال من هم دونه. وفي الديوان شواهد عديدة تشير إلى سوء الأوضاع الاقتصادية في مجتمع البحرين آنذاك. ويشير التعريف بمناسبة إحدى قصائد الخطي إلى ما كان يقع من سلب وانتهاكات مالية. جاء في مرثية لأحد أعيان القطيف، وهي الوجه الآخر للبحرين فكلتاهما امتداد للأخرى : (وجرت عليه بعد ذلك مصادرات من حاكم القطيف ألجأته إلى الهجرة إلى (أوال) فقبض الحاكم على أملاكه وضياعه)[٧٧].

هذه الإشارات تجرنا إلى استقراء الأوضاع السياسية في وطن الخطي. ويمكن ملاحظة أن الشاعر يكاد يصمت عن تناولها، أو الخوض في طبيعتها بشكل مباشر. وجُلّ ما نعثر عليه هو تلميحات مغلّفة، وإشارات مغيّبة غائرة في تضاعيف نصوصه الشعرية، ومعروف أن منطقة البحرين تعرضت بسبب رخائها وتعدّد مصادر ثروتها لموجات متتابعة من غزوات الطامعين، وخضعت لسيطرتهم في الكثير من الأحيان، مما ادّى إلى سوء الأوضاع السياسية والأمنية، وتعريض أبنائها إلى معاناة شديدة.

فقد خضعت لسيطرة الدولة الفارسية، وعانت من تنازع الهرامزة، والصفويين عليها. وسيطر العثمانيون على القطيف، وساموا أهلها العذاب. كما كانت تتعرض للهجمات القادمة من الجزيرة العربية[٧٨]. ولعل الطامة الكبرى تعرّض المنطقة للغزو البرتغالي في بداية القرن السادس عشر، واستمر وجودهم ما يقارب من القرن، واتسم حكمهم بالوحشية والشراسة، وكان يهدف إلى انتزاع طرق التجارة من أيدي العرب، والسيطرة على ثرواتهم. وبلغ من عنفهم أنهم كانوا يدمرون الموانئ، ويحرقون السفن، وينهبون المدن، ويهدمون المساجد، ويقومون بأعمال الإبادة الجماعية دون تمييز بين شيخ، أو طفل، أو امرأة[٧٩].

وعرض الخطي لبعض المآكل، خاصة تلك التي التذّ بطعمها، واستطاب مذاقها، فيقول في ضرب من السمك الصغير يعرف بـ (الكسكوس) يستحسن الناس مذاقه، واعتنى بوصفه لوناً وطعماً وشوكاً وثمناً: (مجزوء الرمل)

فَهْو أشهَى كلِّ مأكو	لٍ وأعلاه وأَغْلَى
لا ترى الأكلَ منه	ألفَ رطل يتملَّى
ما تراءى من بعيد	ليَ يوماً قطُّ إلا
سَلَّمَ القلبُ عليه	وعليه البطنُ صَلّى
كثغورِ البيضِ لونا	وبنانِ البيضِ شكلا
ليّنِ الشوكِ كما لم	تشبع الأهدابُ قتلا[٧٢]

فطرافة هذه الموضوعات وخفتها حدت بالشاعر أن ينظمها على أوزان خفيفة، كمجزوءات البحور لتتناسب وطبيعتها وتثريها من الناحية الإيقاعية.

ويعرض الخطي لقضية ذات أبعاد اجتماعية مهمّة وهي الفقر والعوز المادي، وما يسببه من معاناة، يأتي ذلك على شكل شكوى شخصية من الفاقة والحرمان مع عناية بتصوير مظاهر ذلك في حياته. فيخاطب أحد أصدقائه حاثّاً إياه على التكّرم عليه ببعض المواد الغذائية: (الرمل)

إنّ بيتي مقفرٌ فأبعثْ له	بقليلٍ من أشارِ السلجمِ[٧٣]

ويقول في بيت آخر : (الطويل)

لَكَ الخيرُ بيتٌ أقفرتْ حجراتُهُ	من التمرِ يستهديكَ شيئاً من التمرِ[٧٤]

ويبدو أن حالة العوز أوصلته إلى درجة الاستجداء. كما وصف أثر الفقر، وما أدى إليه من ضعف وهزال مادي ومعنوي، يخاطب أحد ممدوحيه مستعطفاً إياه فيقول: (الطويل)

وعاصر الخطي استحكام الصراع، وتصارعه بين البرتغاليين، والسلطة الفارسية على البحرين، والذي انتهى بطرد البرتغاليين. وعاش تزايد المعاناة واشتداد الضنك بقومه، فتعاطف معهم، وتألّم لما نالهم، فتمنّى قيام ثورة تضع نهاية للظلمّ، ودعا إلى الانتقام من كل جبار وطاغية: (الطويل)

إلامَ وحتّامَ المنى وانتظارُنا سحائبَ قد أظلْلننا دونَ أمطارِ
ذَوَتْ نضْرةُ الصبرِ الجميلِ وآذنت بيبسٍ لإمهالٍ تمادَى وأنظارِ
أبحْ حَرمَ الجَوْرِ المنيعِ جنابه بِجرٍّ خميسٍ يملأُ الأرضَ جَرَّار
به كلُّ مسجُوُر العزيمةِ مظهرٌ على خشيةِ الجبّارِ هيبةَ جبّار
إذا حَطّمَ الرمحَ انتضَى معملا لأسمرَ عَسَّالٍ وأبيضَ بتَّارِ(٨٢)

فكثرة الأماني وانتظار حلول يأتي بها الغيب قد استطالت وأذابت الصبر، كما أن ازدحام الصور، وتتابع أساليب الإنشاء، وكثرة الأفعال والمشتقات تنمّ عن شدة الانفعال، ورغبة الشاعر في دفع الأحداث وتفعيل المواقف. ويمكن تفسير غياب قضايا الوطن السياسية، أو عدم وضوحها في شعر الخطي مع بروزها بعمق في وجدانه باحتمال ضياع تلك المساحة المتضمنة لأبعادها، أو بصمت الشاعر عن طرحها بسبب القمع السياسي، أو بعدم انخراطه في عالم السياسة.

وعلى أية حال فقد شكل الوطن بمنظوماته المختلفة إيقاعاً بارزاً ومبدعاً في شعر الخطي، وهاجساً عاطفياً غائراً في أبعاد نفسه. فغدت همومه المتداخلة بهموم الذات محورين جليين وأساسين في خطابه الشعري، وأضفى بروزهما الكثير من النبض والمصداقية على فنه. فاغتنى بالمضامين الجادّة والقضايا ذات الحس المتدفق. فتميّز بذلك عن شعراء عصره الذين دار شعرهم في فلك الزخرفة الجوفاء، وفي إطار مدرسة البديع التي أفرغت شعرهم من المضامين، وعلى العكس من ذلك الخطي فقد ارتبط شعره بالحياة، واستمدّ معينه من زخمها، فغدا صوتاً متميزاً في عصره. ولا نغالي إذا قلنا: إن الخطي باعث حركة الإحياء، ورائد النهضة في شعر البحرين في تلك المدّة المبكرة في القرن السابع عشر الميلادي.

وعاصر الخطي هذه الحقبة العصيبة، وشهد نهايتها، فتسّرب إلى نفسه الكثير من أخبارها، واستكنت في أعماقه مآسيها. وتذهب دراسة معاصرة إلى أن قصيدته في سمكة السبيطية ومطلعها: (الطويل)

بـرغـمِ الـعـوالي والـمـهـنّـدَةِ البترِ دمـاءٌ أراقـتـهـا سـبـيـطـيـةُ الـبـحـرِ

وهي تحكي حادث تعرّضه لضربة من السمكة المذكورة شجّت وجنته، رمز كرامته، وسفكت دمه حين كان يعبر البحر. ترى الدراسة أن هذه القصيدة صدى للغزو البرتغالي ووحشيته. وأن ما احتوت عليه من عناصر فكرية خاصة السياقات الدموية التي دارت أحداثها في مياه الخليج، ما هي إلا دلالات غائبة لرؤية الشاعر عن أحداث عصره، والتي لم يستطع الإفصاح عنها بسبب القمع السياسي، والضغوط الفكرية، فقرر بإرادة فنية واعية عدم التصريح بها، فغيّبها في تضاعيف قصيدته مقترباً من مذهب الترميز. ورمى من رسم أجواء مهولة ومفزعة تتقاطر منها الدماء إلى وصف الطبيعة العدوانية والشرسة للبرتغاليين، والتي مثّلت نظرة الشعوب الصغيرة إلى مستعمريها المتحضرين. وترى هذه الدراسة أن الشاعر استطاع من خلال ذلك الأسلوب الفني أن يوسع من دائرة التعبير الشعري عن حادث عادي فحمّل لغته الشعرية آنذاك ما لا طاقة لها آنذاك.[٨٠]

وإن نحن أخذنا بهذه الرؤية سنجد الخطي قد وثّق-بشكل فني ومتقدّم جداً وغير مسبوق- تلك الحقبة التاريخية الحرجة في حياة منطقة البحرين.

وهاجم الخطي في أبيات أخرى تلك القوى الأجنبية التي سيطرت على البحرين لامتصاص خيراتها، ووسمها بأوضع الصفات، وبالأسلوب المغلّف نفسه. ونعى على البلاد استسلامها، وسلبيتها، وعدّ ذلك عيبها الوحيد: (الكامل)

لا عـيـبَ فـيـهـا غيرَ أنّ حِـيـاضَـهـا شـرعٌ لـوردِ الـكـلـبِ والخنـزيـرِ
هـي جَـنّـةٌ لـو مُـيّـزتْ نـعـمـاؤهـا مـا بين عـبـدٍ مـؤمـنٍ وكـفـورِ[٨١]

١٢. الديوان ص٧٤ والهركولة- المرأة الحسنة الجسم والخلق والمشية.
١٣. السابق ص٥٦.
١٤. السابق ص٣٩.
١٥. السابق ص٢٦.
١٦. السابق ص٥٦.
١٧. السابق ص٨٣.
١٨. السابق الصفحة نفسها.
١٩. ص١٧.
٢٠. في معارضته لأبي تمام يراجع على سبيل المثال الديوان ص٨٩ القصيدة اللامية طويل. وفي معارضته لابي نواس ص٢ الهمزية بسيط. وفي معارضته للشريف الرضي ص ٣٩ الدالية كامل.
٢١. يرد ذكر حسان بن ثابت في الديوان ص١١٨ وامرئ القيس، والخنساء ص٥٦، والشنفرى ص٩٤.
٢٢. يراجع كتاب إبراهيم السعافين- مدرسة الإحياء والتراث ص٩٣.
٢٣. الديوان ص٤٨.
٢٤. الديوان ص٢٦.
٢٥. الديوان ص٦٤.
٢٦. الديوان ص٢٤.
٢٧. الديوان ص٢٦.
٢٨. الديوان ص٩٧.
٢٩. الديوان ص٨٦.
٣٠. الديوان ص١٠٤.
٣١. الديوان ص١٥.
٣٢. الديوان ص٧.
٣٣. الديوان ص١٧.
٣٤. الديوان ص١١٥.
٣٥. الديوان ص٨٢.
٣٦. الديوان ص٤١.
٣٧. الديوان ص١١٢ وفي تعلّق الشاعر بباقي أسرته خاصة الوالدين والزوجة يراجع ص٥١ البيت العاشر وما بعده.

الإحالات

١. عاش بين القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين، السادس عشر والسابع عشر الميلاديين. ولد في القطيف (الخط) ونسب إليها، وعرف بالعبدي نسبة إلى قبيلة عبد القيس أهمّ قبائل منطقة البحرين. في حدود ١٠٠٠هـ/١٥٩١م استقرّ في جزيرة البحرين (يراجع ديوانه ص ٧٤ مقدمة القصيدة العينية- مطبعة الحيدري- طهران ١٣٧٣-١٩٥٣) ومدح أمراءها وساداتها ونال مكانة مرموقة. سافر إلى إيران وتوزّعت إقامته بينها وبين البحرين، ولعله كان يطيل المكوث في فارس أحيانا. اختلف في سنة وفاته أفي ١٠٢٨هـ-١٦١٨م أو ١٠٤٠هـ- ١٦٣٠م وربما كان الأخير هو الأرجح لاطلاع المتأخّر على المتقدّم (يراجع آغا بزرك الطهراني- الذريعة إلى تصانيف الشيعة- ٩-١-٣٦ وتراجع ترجمته أيضاً في كتاب محسن الأمين (أعيان الشيعة) ١٥٧/٤ وخير الدين الزركلي (الأعلام) ١٢٩/٢.

٢. روضات الجنات- ١٧٠/٧.

٣. عبد الرحمن اللامي- الأدب العربي في الأحواز من مطلع القرن الحادي عشر الهجري إلى منتصف القرن الرابع عشر ص ١٥٠.

٤. كارل بروكلمان (تاريخ الشعوب الإسلامية) ص ٥٠٤ وعلي الشايب (الشيعة في إيران) ص ١٥٥ وما بعدها.

٥. تراجع ترجمة ماجد بن هاشم في (أنوار البدرين) علي بن حسين البلادي ص٨٥ وعند الخوانساري- الروضات- ٧٣/٦ وتراجع ترجمة يوسف البحراني في مقدمة كتاب (الكشكول) وهي بقلم محمد الحسين الأعلمي وعند جواد شبر (أدب الطف) ١٦/٦.

٦. أحصى حسين بن علي محفوظ مؤلفات ستة عشر عالماً من علماء البحرين تركوا تراثاً ضخماً في بحثه (مصادر دراسة تراث البحرين) ضمن حلقة اللغة العربية وآدابها في الخليج العربي ص ١٨٤ وما بعدها. وعدّد جزءاً كبيراً من مؤلفاتهم.

٧. سلافة الدهر في محاسن الشعراء بكل مصر. ص٤٩٢ وما بعدها.

٨. يراجع كتاب (أمل الآمل) ١٤٦/٢.

٩. ابن معصوم- السلافة ص ٥٣١ ويوسف البحراني- الكشكول ١٨١/٢ وأنوار البدرين ص٢٩٢.

١٠. الديوان ص ١٠٦.

١١. يراجع شوقي ضيف- عصر الدول والإمارات- الجزء الخاص بالجزيرة العربية والعراق وإيران. ص ١٣٣ و ١٣٤.

٦٤. الديوان ص١٤. وهذا الصنف من الشجر يزرع في منطقة البحرين، وله قشر سميك ليّن يؤكل كما يؤكل نواه، وهو يختلف عن شجرة اللوز المعروفة فهو اكبر حجماً.

٦٥. السابق ص٥٢. أشار الشاعر إلى قيس المغنّي، وقد تتبعنا هذا الاسم بين المغنّين القدامى فلم نعثر على مغن بهذا الاسم حتى زمن صاحب الأغاني (ت عام ٣٥٦ هـ) يراجع ٢٣/١ وما بعدها. ونرجّح أن يكون قيس هذا أحد المغنين المتأخرين. ومن المعروف أن إقليم البحرين من المناطق المتحضرة، والتي ازدهر فيها فنّ الصوت، وهو أحد فنون الغناء العربية التقليدية الراسخة. وحتى مدّة متأخرة كان شعر جرير يتردد كثيراً في أغاني فن الصوت.

٦٦. الديوان ص١٧.

٦٧. الغنوي هو الحسن بن محمد الغنوي الهذلي، تلميذ الخطي وراويته (الديوان ص١٣) وهو الذي جمع ديوانه بأمر أحد سادات البحرين وهو الشريف جعفر بن عبد الجبار الموسوي البحراني. يراجع محسن الأمين- أعيان الشيعة ١١٤/٤.

٦٨. الديوان ص٦٦.

٦٩. السابق ص٧.

٧٠. السابق ص٦٧.

٧١. السابق ص٤٢.

٧٢. السابق ص٩٣. ويبدو أن سمك الكسكوس هوما يعرف محلياً في الوقت الراهن ب ((الحامر)).

٧٣. السابق ص ١١٢ والسلجم هو نبات اللفت.

٧٤. السابق ص٤٧.

٧٥. السابق ص٦٠.

٧٦. يراجع فخره بنفسه في البحث نفسه ص٦.

٧٧. الديوان ص٩٥ والحاكم المشار إليه حاكم عثماني.

٧٨. ترد إشارات لبعض تلك الغارات في مقدمة القصيدة اللامية- الديوان ص٩٥.

٧٩. ما يلز- الخليج بلدانه وقبائله ص١٥٤ وما وبعدها.

٨٠. محمد رضا نصر الله- قراءة في شعرية منحرفة- شاعر خليجي من القرن العاشر الهجري- دراسة مقدمة لندوة الأدب في الخليج العربي بتاريخ ١٠-١٤ يناير ١٩٨٨. تراجع أبحاث الندوة جـ ٣ ص ١٩٩ وما بعدها.

٨١. الديوان ص٥٣.

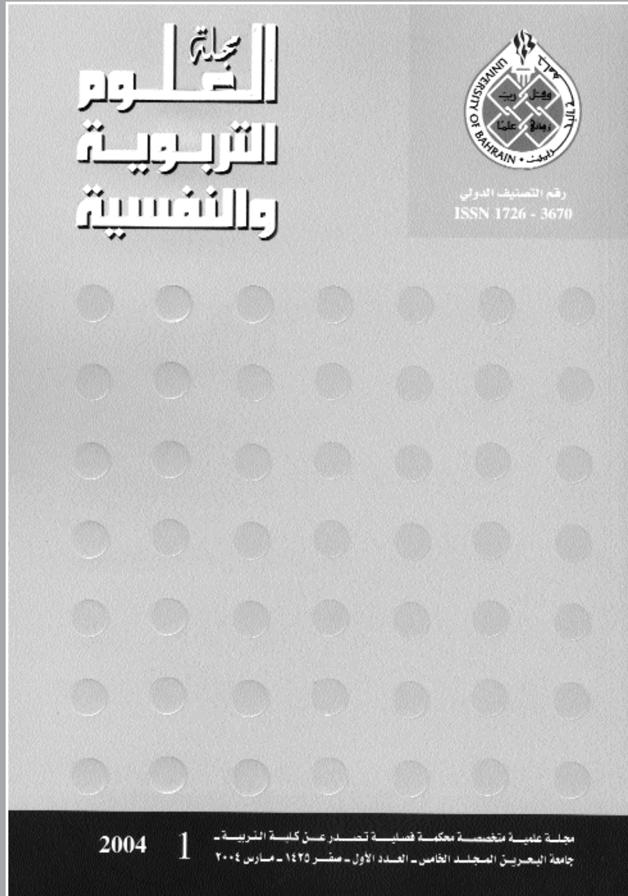
٨٢. الديوان ص٦٥.

٣٨. السابق ص١٠٦.
٣٩. السابق ص١٠٧.
٤٠. أراد بـ ((العفرنى)) الخبث.
٤١. يراجع الديوان ص١١١ الأبيات الميمية رمل.
٤٢. السابق ص١١٤.
٤٣. السابق ص٨٢.
٤٤. السابق ص٦٠.
٤٥. السابق ص١٠١.
٤٦. السابق ص٥٢.
٤٧. السابق ص٨ وجدحفص مدينة تقع غرب المنامة العاصمة.
٤٨. السابق ص٥١ وبوري من قرى البحرين المشهورة بالبساتين.
٤٩. السابق ص٢٢.
٥٠. السابق ص١٠٩.
٥١. السابق ص٧٩.
٥٢. السابق يراجع الديوان ص٨ وص٣٤.
٥٣. السابق ص٧٤. والآذيّ: الموج الشديد ويتكرر المعنى نفسه في ص٨ وص٣٤.
٥٤. السابق ص٧٢.
٥٥. ينظر أيضاً ص٨٧ البيت ١٩ وص٨٨ البيت ٢٧.
٥٦. السابق ص٧٩.
٥٧. السابق ص٧٤.
٥٨. السابق ص٧١.
٥٩. السابق ص٢٣.
٦٠. السابق ص٥١.
٦١. السابق ص٨ وفاران ومقابا من قرى البحرين.
٦٢. السابق ص٦٣.
٦٣. السابق ص١٥ وكانت البحرين تتمتع بتاريخ زراعي عريق، وأشار الجغرافيون القدامى إلى كثرة زروعها.يراجع ياقوت الحموي- معجم البلدان ١/ ٢٧٤. ومحمد الحميري- الروض المعطار ص٨٢.

صدر العدد الأول من المجلد الخامس من

مجلة العلوم التربوية والنفسية

مجلة علمية متخصصة محكمة فصلية تعنى بنشر الأبحاث والدراسات التربوية والنفسية



تصدر عن:

كلية التربية-جامعة البحرين

رئيس التحرير:

د. فاطمة البلوشي

مدير التحرير:

أ.د. خليل يوسف الخليلي

للمراسلات:

كلية التربية – جامعة البحرين – الصخير

ص.ب.: ٣٢٠٣٨ – هاتف: ١٧٤٣٨٧٩٩ (٩٧٣+) – فاكس: ١٧٤٤٩٠٨٩ (٩٧٣+)

البريد الإلكتروني: jeps@edu.uob.bh – مملكة البحرين

المصادر والمراجع:

١. الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)- الدار التونسية للنشر- ١٩٣٨.
٢. الأمين (محسن)- أعيان الشيعة- دار التعارف- بيروت- ١٩٨٣.
٣. البحراني (يوسف بن أحمد العصفور)- الكشكول- نشر مكتبة نينوى- طهران د.ت.
٤. بروكلمان (كارل) تاريخ الشعوب الإسلامية دار العلم للملايين- بيروت- ١٩٨٤.
٥. البلادي (علي بن حسين) أنوار البدرين- مطبعة النعمان- النجف- ١٣٧٧ هـ.
٦. الحر العاملي (محمد بن الحسن) أمل الآمل- تحقيق أحمد الحسيني- مكتبة الأندلس- بغداد- ١٩٨٥.
٧. الحموي (ياقوت) معجم البلدان- دار صادر - بيروت ١٩٨٤.
٨. الحميري (محمد) الروض المعطار- مكتبة لبنان ط٢- ١٩٨٤.
٩. الخطي (جعفر بن محمد) ديوان أبي البحر- مطبعة الحيدري طهران ١٣٧٣- (١٩٥٣).
١٠. الخوانساري (محمد باقر الموسوي) روضات الجنات- مكتبة إسماعيليان- طهران- د.ت.
١١. الزركلي (خير الدين) الأعلام- دار العلم للملايين- بيروت ١٩٨٦.
١٢. السعافين (إبراهيم) مدرسة الإحياء والتراث- دار الأندلس- لبنان- ط١ ١٩٨١.
١٣. الشايب (علي) الشيعة في إيران- الجامعة التونسية- مركز الدراسات والبحوث- ١٩٨٠.
١٤. شبر (جواد) أدب الطف- دار التراث الإسلامي- بيروت ١٩٧٤.
١٥. ضيف (شوقي) عصر الدول والإمارات- الجزء الخاص بالجزيرة العربية والعراق وإيران- دار المعارف- القاهرة- ١٩٨٠.
١٦. الطهراني (آغابزرگ) الذريعة إلى تصانيف الشيعة- طبعة دار الأضواد- بيروت- ١٩٨٣.
١٧. اللامي (عبدالرحمن) الأدب العربي في الأحواز- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- بغداد ١٩٨٥.
١٨. مايلز (س.ب) الخليج- بلدانه وقبائله- وزارة التراث القومي والثقافة- سلطنة عمان ط٤- ١٩٩٤.
١٩. محفوظ (حسين) مصادر دراسة تراث البحرين- نشر مركز دراسات الخليج العربي- جامعة البصرة.
٢٠. ابن معصوم (علي بن أحمد الحسيني) سلافة الدهر في محاسن الشعراء بكل مصر- مكتبة الخانجي- مصر ط١- ١٣٢٤ هـ.
٢١. نصرالله (محمد رضا) قراءة في شعرية منحرفة- دراسات ندوة الأدب في الخليج العربي ج٣- منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات- ط١- ١٩٩١.

The Prose Poem in Oman its Appearance & Development

Dr. Shareefa Al-yahyaai

Abstract

This study attempts to overcome the terminological confusion over the term «Qasidat al-Nathr» in modern Arabic poetry. This is due to the several number of studies that have been written in the subject of the theoretical approach discussing the rejected Arabic term as well as introducing substituted term. However, the main aim of this study is to present a historical and analytical aspects of Qasidat al-Nathr in Oman during the previous three decades of the Twentieth Century (1970s, 1980s and 1990s). with regard to the research method, on which this study depends, the researcher uses the textual analysis and the temporal categories. On the one hand, using both methods reveal the social, political and cultural trends that direct the selected Omani poets as will as help the reader to understand the poets' attitudes toward specific issues. On the other hand, the textual analysis itself help the reader to trace the aesthetics development that Qasidat al-Nathr's journey has been through. Such developments can be seen or found in the use of language, poetic imagery, symbols, mythetc.

قصيدة النثر في عمان
نشأتها و تطورها

د. شريفة اليحيائي *

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلي تجاوز الطرح العميق في مناقشة مصطلح قصيدة النثر و أيهما الأنسب في التلاؤم قصيدة النثر أم القصيدة الحرة؟ وتجاوز هذه الظاهرة يأتي من كونها مسألة كثر الجدال حولها لأربعة عقود مضت من القرن العشرين (الستينات وحتى التسعينات) في الشعرية العربية الحديثة عموماً. لذلك فإن هذه الدراسة المطروحة تتجاوز الدوران في ذات الحلقة المفرغة التي تهتم بإشكالية المصطلح إلى تناول واقع قصيدة النثر في عمان ومراحل تطورها خلال ثلاثة العقود المنقضية: ١٩٧٠-١٩٨٠ و١٩٩٠ ومقاربتها مع مثيلتها في العالم العربي مع استخدام منهج التحليل النصي Textual Analysis الذي يعين القارئ على فهم ومتابعة التطور الفني والجمالي الذي مرت به قصيدة النثر في اللغة والصورة الشعرية والأسلوب والتوظيف الرمزي والأسطوري للبيئة والثقافة المحلية والعربية والعالمية في نصوص شعراء قصيدة النثر في عمان. إضافة إلى منهج التصنيفات الزمنية.

---

* *أستاذة مساعدة في النقد الأدبي الحديث، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، سلطنة عمان.*

مؤكداً تميز المصطلح العربي «قصيدة النثر» من غيره من الأنواع الشعرية الغربية من مثل؛ قصيدة النثر، الشعر الحر، النثر الشعري، شعر المقطوعة، القصيدة الغنائية والشعر المنثور...إلخ. إذ يرى أولاً أن قصيدة النثر العربية نوعٌ أدبيٌّ نثريٌّ استعار بعض مميزاته وخصائصه من الشعر مثل الإيقاع، الخيال، العاطفة واللغة الاستعارية. ثانياً: يرى أن طول قصيدة النثر يتفاوت من صفحة واحدة إلى خمس صفحات مثل القصيدة النثرية التي يكتبها أوسكار وايلد. ثالثاً: تختلف قصيدة النثر عن الشعر الحر بأن عدد أسطرها لا نهاية له. رابعاً: تختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري بأن جملها الشعرية قصيرة ومترابطة. وأخيراً، يشير عبد الستار جواد إلى أنه إذا كانت قصيدة النثر طويلة فإنها سوف تتحول إلى نثر شعري بدون تأثير أوعاطفة مؤثرة.(٣)

من جانب آخر تعرّف سلمى خضراء الجيوسي مصطلح قصيدة النثر بأنه مصطلحٌ عربيٌّ لا يحمل أية جذور أوأصول غربية. بل على العكس، ترى أن هذا المصطلح استخدم لأول مرة في الستينات من القرن العشرين.(٤)

وعلى النقيض من الجيوسي ترى الشاعرة والناقدة نازك الملائكة هذا المصطلح ما هو إلا «بدعة غريبة» نتيجة لغياب الإيقاع العروضي.(٥)

ولعل المبررات الكامنة وراء اتفاق الشعراء والنقاد العرب على رفضهم لمصطلح قصيدة النثر تبدومن حقيقة مفادها أن المصطلح مكوّنٌ من كلمتين مختلفتين هما: قصيدة ونثر. لذلك فهم يتساءلون حول إمكانية التوفيق بين هاتين المفردتين لتؤديا معنىً واحداً مختلفاً عن المفردة الأولى (قصيدة) ومختلفاً كذلك عن المفردة الثانية (نثر)، لأن كلتا المفردتين تؤديان إلى نوعين أدبيين مختلفين.

أما الجانب الذي يؤيد المصطلح، فيقول الشاعر أنسي الحاج بإمكانية أن يتولد من النثر قصيدة. إذ يرى في مقدمة ديوانه «لن» أن التراث الحي الخالد قد قدم شعراً عظيماً في صورة نثرية وما زال التراث يمارس تلك القدرة. ويؤكد الحاج القول

التمهيد:

قصيدة النثر بين أزمة مصطلح وتنظير

شكلت قصيدة النثر Le poéme en prose في الحداثة الشعرية العربية منذ نشأتها في الستينات وحتى وقت قريب أزمة حول إشكالية المصطلح ومدى إمكانية صلاحيته في مسايرة حركة الحداثة الشعرية المتحررة من ضوابط الكلاسيكية. ومحاولة منهم في تجاوز تلك الإشكالية سارع النقاد والشعراء إلى إيجاد بدائل اصطلاحية تحل محل المصطلح الشائك «قصيدة النثر» من مثل «النص الأجد» The More Newest Text أو «الكتابة خارج الوزن» Writing Outside the Rhythm أو «القصيدة غير المؤطرة» Unframed Poem وأخيراً «القصيدة الحرة» /Free Poem Liberated Poem. كل ذلك إذا ما اعتبرنا أن مصطلح قصيدة التفعيلة Free Verse based on al-Taf'ïla هو النص الشعري الجديد الذي شغل الاهتمام وزاحم النص التقليدي القديم بداية من الأربعينات، وبالتالي يكون مسمى «النص الأجد» مزاحماً ومخالفاً للنص الجديد التفعيلي.(١)

وقد اتفق عدد من النقاد والشعراء سواء المؤيدون للحداثة الشعرية بأشكالها المختلفة- بما فيها تلك المسماة بقصيدة النثر- مع أولئك الرافضين بحدة للحداثة الشعرية، على رفضهم لمصطلح قصيدة النثر. ولهم في ذلك ما يبرر اتفاقهم على الرفض إذ إن الحركة الشعرية العربية الحديثة لم تشهد من قبل ولادة مصطلح قصيدة النثر وإن كان قد ظهر من قبل بما يسمى بالنثر الشعريPoetic Prose والشعر المنثورProse Poetry والذي يعود ظهوره إلي العشرينات من القرن العشرين ١٩٢٠ كما برز في نتاج أمين الريحاني وجبران خليل جبران إلا أن كلا النوعين مخالف تماماً لتكنيك ومفهوم قصيدة النثر.(٢)

إذ يوضح عبد الستار جواد موقفه الرافض لمصطلح قصيدة النثر كنوع شعري،

٢. **منهج التحليل النصي** The Textual Analysis Method القائم على تحليل النصوص تبعاً للمضمون الشعري والثيمات الشعرية، وكذلك تبعاً للتحليل النقدي واللغوي للنص من حيث توظيفه للغة والصورة والتوظيف الرمزي، وما شابه ذلك من نقاط تطبيقية.

وتعتمد هذه الدراسة على اختيار عينة انتقائية تتخذ الجانب التمثيلي لا الحصري لنماذج إبداعية لشعراء مارسوا الكتابة الشعرية الحرة خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين؛ ليتم تسليط الضوء على تلك العينة من النواحي الموضوعية والفنية. وبذلك تبتعد الدراسة عن ادّعاء الشمولية، وإنما هي محاولة؛ لتقديم لمحة تنظيرية وتاريخية لمسار النشأة والتطور لقصيدة النثر في عمان.

قصيدة النثر في عمان: النشأة التاريخية

من الضروري الإشارة إلى العوامل التي ساهمت في ظهور قصيدة النثر في عمان كإرهاصات تاريخية قبل أن تصبح ظاهرة فنية، وتمثل حضوراً ملحوظاً في مسار الحركة الشعرية الحديثة في عمان. ويرجع ظهور قصيدة النثر في العالم العربي في الستينات إلى عدد من الأسباب السياسية والاجتماعية كظاهرة صحية شهدتها غالبية تلك البلدان بدءا من كتابة القصيدة العمودية، ثم التفعيلة، ثم قصيدة النثر. هذا التدرج في الكتابة الشعرية الحديثة في عمان لم تك تحولاً تطلبته النواحي السياسية والاجتماعية في المقام الأول، وإنما تحول تولد نتيجة الرغبة في التغيير ومسايرة تجربة الكتابة الشعرية العربية ككل. ولعل ذلك يفسر غياب قصيدة التفعيلة كحلقة وصل بين الشكل التقليدي، وقصيدة النثر، والذي كان غيابها يعد قفزاً وحرقاً للمراحل، جاء نتيجة الطفرة النفطية المفاجئة والتي ولدت طفرة شعرية مفاجئة كذلك. وعلى الرغم من ذلك فقد توافرت جملة من العوامل التي هيأت

«أن ليس هناك ما يمنع الشعر من أن يُنظم بالنثر معتبراً أن الشعر المنثور هو قصيدة نثر».[٦] ولتجاوز إشكالية مصطلح قصيدة النثر ينبغي القول: إنّ هذا المصطلح ليس سوى ترجمة حرفية للمصطلح الأصلي الفرنسي (Le poéme en prose) كما تمثل في كتاب سوزان بيرنارد.[٧] وكما نقله أدونيس، وأنسي الحاج في اجتهاداتهما التنظيرية الأولى للحداثة الشعرية العربية، فهل يعني رفض مصطلح «قصيدة النثر» لكونه ترجمة حرفية يعد كذلك رفضاً لقوانينها وشروطها كما أوضحتها برنارد ومن بعدها أدونيس والحاج كمترجمين لما قالته الباحثة الفرنسية؟ وعليه فما الأسس والقواعد التي تقوم عليها قصيدة النثر التي تبرأت من الشكل القائم على الوزن والقافية والذي عُدَّ بمثابة قواعد شكلية جاهزة للنص التقليدي والتفعيلي؟ وما حقيقة ما سمي بالقانون الحر لقصيدة النثر (Free Law)؟ وقبل الإسهاب في الحديث عن تاريخ قصيدة النثر في عمان لا بد من التعريف بالمنهجين الأساسيين اللذين تعتمد عليهما هذه الدراسة.

١. **منهج التصنيفات الزمنية** The Temporal Categories Method الذي يُخضع عدداً من الشعراء للانضواء تحته لا على تصنيفات الهجرة والإقامة والنواحي التعليمية والمهنية كما حدث بالنسبة لتصنيف الموسوي لشعراء قصيدة النثر في عمان.[٨] وإنما يقوم على تصنيف الشعراء الذين مارسوا الكتابة الشعرية الحرة حسب الأسبقية الزمنية والإجماع الذي يقره المشهد الثقافي العام في كتابة وصدور النصوص التي تسجل الحضور الأول للحركة الشعرية الحرة، ومن ثم يأتي بعدهم أولئك الذين تبعوهم في نهجهم الشعري الحداثي، فمثلاً شعراء السبعينات يدخلون تحت التصنيف الزمني الريادي، وإن كانت ريادة خجلة تبعاً للظروف الثقافية السائدة حينها كتجربة سماء عيسى، ومن ثم يأتي شعراء الثمانينات كسيف الرحبي وزاهر الغافري والتسعينات في مراحل متعاقبة كمحمد الحارثي وعبدالله الريامي وناصر العلوي ومن تبعهم حتى أواخر التسعينات كطالب المعمري وإسحق الهلالي.

٣. شعور الشعراء الشباب في عمان في التعارض مع المألوف، والرغبة في كسر حاجز الرتابة التي شعروا بها في القصيدة العمودية، والتمرد على جيل من الشعراء التقليديين المسيطرين على ساحة الأدب والشعر في عمان في مدة السبعينات لاسيما وأن الدول العربية الأخرى تشهد في ذلك الوقت تغييرات جذرية وعميقة وتطورات شكلية في الكتابة الشعرية معلنة ميلاد قصيدة النثر.

وعليه كانت مرحلة السبعينات بداية حرجة وانعطافة شديدة الحساسية بالنسبة للشعراء الشباب نتيجة خوفهم من المواجهة القوية مع الشعراء التقليديين الذين سيطروا على المشهد الشعري، وفرضوا قوتهم، ونالوا إعجاب الجماهير الذين استحسنوا وتذوقوا القصيدة العمودية الموزونة والمقفاة. ولعل خوف الشعراء الشباب من إعلان التحول إلى كتابة قصيدة متحررة من كل ما اعتمدت عليه القصيدة العمودية كما سنرى عند سماء عيسى له ما يبرره.

السبعينات: بداية المنعطف نحو قصيدة النثر

يركز هذا الجزء من الدراسة على جانبين مهمين. الجانب الأول يسعى إلى سبر الحقائق الكامنة حول الانعطاف السريع والمفاجئ باتجاه كتابة قصيدة متحررة من الوزن والقافية، ومن القواعد الجاهزة التي تميزت بها القصيدة العمودية والتفعيلة أوالكتابة خارج الوزن كما يحلو للبعض تسميتها، والتي تتطلب نظرة متعمقة وقراءة فاحصة للجوانب التنظيرية والتاريخية للأشكال الشعرية الحديثة في عمان بما فيها قصيدة التفعيلة. في حين يركز الجانب الثاني على دراسة الانعطاف نحو قصيدة النثر خلال السبعينات والثمانينات مروراً بالتسعينات التي تبدو في أغلب الأحيان صعبة وشاقة إذا ما قورنت بالتأسيس للقصيدة التقليدية العمودية. ولعل الصعوبة تكمن في جملة أسباب تبدو مناقشتها ضرورية لاسيما ونحن بصدد دراسة المرحلة

الفرصة لكتابة قصيدة النثر في عمان من أهمها:

١.كانت المدارس الشعرية العربية الحديثة كمدرسة بلاد الشام «جماعة تموز» وجماعة كركوك، والمدرسة المصرية، مؤثرة تأثراً واضحاً في الشعراء الشباب العمانيين. إذ أثرت التغيرات الشكلية التي شهدها الشعر العربي الحديث -كظاهرة صحية- بدءاً بقصيدة التفعيلة، ثم مروراً بقصيدة النثر والتي حدثت في البلدان العربية مثل لبنان، وسورية، والعراق، ومصر، تأثراً كبيراً وملحوظاً في شعراء عمان في الستينات والسبعينات من القرن العشرين. وكان لهذا التأثير والتداخل نتائج من بينها أنه أحدث نوعاً من الاتصال الفكري والثقافي والشخصي بين هؤلاء الشعراء الشباب وبين جيل الريادة الذين حملوا على عاتقهم مهمة التجديد الشكلي للشعرية العربية. وبالتالي فإن ذلك الاتصال الثقافي قد أنتج علاقات صداقة وطيدة بين هؤلاء الرواد، وبين جيل الشباب العماني، كتلك التي قامت بين خليل حاوي، وغسان كنفاني، ومعين بسيسو، وجبرا إبراهيم جبرا، وسركون بولص، وبلند الحيدري، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، ويوسف الخال، وبين سيف الرحبي، وسماء عيسى، وزاهر الغافري، ومحمد الحارثي.

٢. إن المحاولة التي قام بها الشعراء العمانيون في كتابة أوتجريب شكل شعري تمثل في قصيدة النثر هي مجاراة للسائد ومواكبة للتطورات الشكلية الشعرية التي شهدتها الشعرية العربية ومسايرة للتيارات الحداثية، والمتمثلة في كتابة قصيدة النثر. وبالتالي باتت محاولة تجريب شكل شعري جديد متحرر من قيود الوزن والقافية مسئولية هؤلاء الشباب الذين أكبوا على قراءة النتاج الشعري المكتوب والمطبوع في ذلك النوع الشعري، كنتاج «جماعة تموز» ؛ أدونيس، أنسي الحاج، جبرا إبراهيم جبرا، محمد الماغوط، وخليل حاوي...إلخ ونتاج «جماعة كركوك»؛ حسين مردان، صمويل شمعون، سركون بولص، يوسف الصايغ، بلند الحيدري، سامي مهدي، وصلاح فائق..إلخ.

أما الدراسة حديثة الظهور في الساحة الثقافية والمتعلقة بدراسة النتاج الأدبي في عمان فترى كاتبتها أن قصيدة النثر في عمان هي القصيدة الأكثر تمثلاً وحضوراً داخل ميدان الشعر العماني المعاصر.(١٠)

وبطبيعية الحال يتجه بعض النقاد إلى التعاطف مع ما عايشوه من نتاج شعري موزون ومقفى تشبعوا به في سنوات الدراسة والتحصيل الفكري. لذلك يبدوطبيعياً انحيازهم في صف قصيدة العمود، وتعصبهم لها ضد الكتابة الحداثية التي بدت وكأنها جسم غريب بدأ شبحه يطارد التقليديين، ويزحف شيئاً فشيئاً إلى الثقافة الشعرية العربية في عمان، وللقارئ أن يرجع إلى سلسلة من الدراسات التي تناولت الشعر الحديث في عمان.(١١)

ولا يغيب عن الأذهان الإشارة إلى جملة دراسات الماجستير التي قدمت وما تزال في جامعة السلطان قابوس وجامعات بعض الدول العربية حول الشعر والأدب الحديث في عمان. والملاحظ من جملة تلك الدراسات الأكاديمية المتخصصة أنها ركزت في تناولها على شعراء عمان وإنتاجهم الشعري والأدبي في حقبة القرن الثامن عشر والتاسع عشر مروراً بالقرن العشرين، وأغفلت بالتالي دراسات تتناول الكتابة الشعرية الحداثية في عمان بمبرر أنها ما تزال وليدة النشأة والنمو، وأنها لم تصل إلى درجات الإعجاب والنضج الذي شهدته القصيدة العمودية ولا شك في ذلك.(١٢)

٢. عمان مقارنة بدول الخليج المجاورة لم تحظ بعد بنقد أكاديمي عماني يركز على الأشكال الشعرية المختلفة بدأ بالشعر العمودي كإرث شعري وذخيرة ثقافية مروراً بالبذرة الأولي للكتابة الشعرية الحديثة (التفعيلة) والتي ظهرت متزامنة مع الشكل الأخير والأحدث من أشكال الكتابة الشعرية ألا وهي قصيدة النثر.(١٣)

لم تحظ عمان حتى وقت قريب بنقاد وأكاديميين عمانيين يشعرون بالحاجة الماسة إلى أن يقيموا بأنفسهم ويدرسوا ثقافتهم الشعرية وهويتهم الأدبية بل تركت المسئولية على عاتق النقاد والأكاديميين العرب الذين وجدوا الفرصة سانحة للنبش

السابقة لظهور قصيدة النثر في عمان، من أهم هذه الأسباب ما يلي:

١. ندرة الدراسات والأبحاث التي تتناول الشعر الحديث في عمان إذا ما وضع القارئ في حسبانه الجوانب الكمية والنوعية للمراجع والدراسات التي ناقشت الشعر العربي في عمان ككل. ومع ذلك لا تخلو المكتبة الأدبية في عمان من بعض المقالات والحوارات التي دونها شعراء الحداثة أنفسهم مسجلين انطباعات فردية وشخصية في المقام الأول بعيدة عن الحياد والموضوعية في الطرح والنقاش، إضافة إلى وجود بعض الكتابات الأكاديمية المتخصصة التي وقفت نقاشاتها عند عتبة الحداثة الشعرية. وهي كتابات تمت في مرحلة الثمانينات في الوقت الذي كان فيه شعراء قصيدة النثر يجاهدون في تسجيل حضورهم ويصارعون الجبهة التقليدية التي تصر على الحفاظ على إرث العرب الشعري وديوانهم التاريخي، ويرون في قصيدة النثر محاولة تخريبية تدميرية، يسعى بها أصحابها إلى ردم قداسة صرح شامخ أخذ بنيانه الآلاف السنين حتى أصبح ما هو عليه.

وعلى الرغم من افتقار المكتبة الأدبية في عمان إلى الدراسات الأكاديمية الموضوعية، إلا أن عدد الدراسات التي تتناول بالحديث والبحث حقل قصيدة النثر لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة. فالدراسة التي قدمها «شبر بن شرف الموسوي» تصر على الانطباعات الفردية، والمبنية على التذوق المحدود والمنبعث من رفض حركة قصيدة النثر ولشعرائها؛ لكون هذه الحركة- على حد تعبير الموسوي- مجرد تعاطي التدمير أوالتجاوز لعناصر القصيدة من المضمون والإيقاع والرمز، وتسعى إلى خلق نص لا علاقة له بالقصيدة العربية المعروفة كلية.(٩) هذا الرفض نابع من كون قصيدة النثر حاولت كسر حاجز التقليدية، وتجاوزت المألوف والسائد، وسعت إلى تأسيس ضوابط جديدة متحررة من أسر التقليدية، وتطمح إلى خلق بنية شعرية خاصة بها لا تنتمي إلى الشعرية العمودية القديمة، ولا إلى الشعرية القائمة على وحدة التفعيلة كبديل لوحدة البيت.

نص التفعيلة ونص قصيدة النثر ما زال في مرحلة ما قبل النضج والكمال هذا في مرحلة الثمانينات ولم ينل الإعجاب والتقدير الذي حظيت به القصيدة العمودية. في الوقت ذاته شهدت مرحلة التسعينات حضوراً شعرياً لافتاً من الناحتين الكمية والنوعية تركز في قصيدة النثر؛ إذ شكلت ساحة الكتابة الشعرية انفجاراً شعرياً نتيجة العدد الهائل للمجموعات الشعرية التي أصدرها الشعراء مسجلين بذلك حضورهم المدهش في ممارسة الكتابة الشعرية الأجد. وعلى الرغم من الزخم الشعري في الإنتاج والحضور فإن هذا الزخم قابله النقاد بالصمت إذ لم تنشر حتى اليوم دراسة علمية أكاديمية متخصصة تتناول النشأة والتطور للنص الشعري الحر في عمان.[١٥] ولا يقتصر القول على عمان فقط بل إن أغلب مناطق الخليج بنسب متفاوتة لم تحظ بعد بدراسات أكاديمية مشابهة تسجل مرحلة البدايات البكر لظهور قصيدة النثر.[١٦]

أخيراً، وبناءً على ما تقدم، لا يبدومبكراً كتابة دراسة تاريخية وتنظيرية لقصيدة النثر في عمان، وفي الخليج في مرحلة الثمانينات إذا ما وضعنا في الحسبان المدة الزمنية التي قطعتها الرحلة الشعرية للنص الحر منذ إصدار أول مجموعة شعرية مدونة وموثقة تسجل الحضور الأولي والبكر لما سمي فيما بعد بقصيدة النثر المتخلية عن الوزن والقافية، ومكتفية بالإيقاع الشعري الداخلي الذي يتحقق من خلال المفردات والتراكيب اللغوية، إضافة إلى الصورة الشعرية الجزئية والكلية. إذ يُحسب لسيف الرحبي إصدار أول مجموعة شعرية موثقة بتاريخ الصدور ألا وهي (نورسة الجنون- ١٩٨٢) إذا ما تجاهلنا مجبرين المدونات الشعرية والكراسات الصغيرة الخالية من أي علامة توثيقية والتي نشرها سماء عيسى. على كل حال تسعى هذه الدراسة إلى تسجيل بعض الأفكار المتعلقة بالكتابة الشعرية لقصيدة النثر في عمان بغرض تشكيل أرضية تنظيرية لهذه القصيدة تنبثق من مرحلة النشأة في الثمانينات مروراً بمرحلة الزخم في التسعينات والتي توجت بالنضج في أواخر

في الأرض البكر التي لم تمس ولم تخدش عذريتها بقلم ناقد موضوعي ملم بشعاب مكته، وعارف أسرارها، فما كان من أولئك إلا الحفر السطحي، والنبش العشوائي لتلبية مطالب مادية أوخبرات معرفية بتراث أمة لم ينقب عنه بعد. فما كان من أولئك الذين أتيحت لهم فرصة العمل الأكاديمي أن ترك الحبل على الغارب فيمن يحلو له أن يؤلف كتاباً جامعاً أشتاتاً متفرقة من جوانب تقليدية، ومخطوطات تصل إلى قرون غابرة، وليس لها من صلة رحم إلى العصر الحديث، أوالشعر الحديث إذا ما اعترفنا أن الشعر الحديث والشعرية الحديثة هي ما خالفت التقليدي والقديم بمقياس الزمنية، وسلكت منهاجاً مخالفاً نوعياً عن ما كان سائداً.

وعلى الرغم من خلو الساحة النقدية من نقاد أكاديميين عمانيين متخصصين فإنها لا تخلو من أمثلة لشعراء عمانيين امتلكوا موهبة الكتابة والإبداع بكافة أشكاله ودونوا آراءهم وانطباعاتهم حول التجربة الشعرية الحديثة في عمان؛ لكونها خاتمة مطاف الحداثة الشعرية، وآخر ما وصل من صيحة شعرية مخالفة كلية عما كان مكتوباً ومقروءاً. وكمطلب أساس يوجه إلى هؤلاء الشعراء الذين عايشوا ونظموا أشكالا شعرية متنوعة أن مسئوليتهم الأولي هي تدوين وكتابة أفكارهم النظرية حول الحداثة الشعرية في عمان؛ إذ إنهم جامعون لموهبة الإبداع الشعري والتذوق الفني والنقد الشعري القائم على أسس التذوق الفني والجمالي.

٣. توجد مجموعة مقالات نقدية وحوارات سجلت مع شعراء الكتابة الحديثة في عمان ونشرت في الصحافة المحلية والخليجية والعربية والدوريات الثقافية. وبدون شك لا تقل أهمية عن تأليف كتابات نقدية متخصصة تتناول الشعرية الحديثة في عمان لا سيما إذا ما كتبت ودونت على أيدي شعراء(١٤) ساهموا في التأسيس لقصيدة النثر في عمان ونقاد وباحثين عمانيين.

٤. لعل التفسير الوحيد لتبرير ندرة المصادر والدراسات والأبحاث الأكاديمية والمتصلة بالكتابة الشعرية في عمان يكمن في كون النص الشعري الحداثي بما فيه

(١٩٢٢-٢٠٠٠)، وأبو سرور (١٩٤٢)، وهلال السيابي (١٩٤٧)، وعبدالله الطائي (١٩٢٤-١٩٧٣) لم يحظ به جيل قصيدة التفعيلة من أمثال سعيد الصقلاوي (١٩٥٦)، وسعيدة خاطر (١٩٥٦)، وهلال العامري (١٩٥٣) وغيرهم من أمثال عاصم السعيدي، ومبارك العامري، وهلال الحجري، وسيف الرمضاني، وهاشمية الموسوي، وبدر الشيباني إلخ. وما يزال حضور الشعراء التقليديين في المشهد الثقافي قوياً وفعالاً حتى اليوم، ومساوياً لحضور جيل قصيدة النثر من اهتمام بارز. ونال شعراء المدرستين -التفعيلة والحرة- حقهم بالتقديم في الندوات والأمسيات الشعرية والنقاشات، وما زالوا قيد البحث والدراسة العلمية والموضوعية.

وعلى الرغم من أسبقية قصيدة التفعيلة في الظهور لم تدرس ولم يُنظر لها مثلما تم التركيز على قصيدة النثر التي ظهرت بعد ذلك بزمن. ويبرر الحارثي غياب قصيدة التفعيلة من ساحة التجربة الشعرية الحديثة في عمان إلى أسباب رئيسة:

١. الغياب الحقيقي لجيل من الشعراء في عمان الذين يتوقع منهم تسجيل بصماتهم الشعرية التي تواكب الشكل التقليدي من أجل تجسيد حضور ميراث ثقافي وفكري لتلك التي دونتها مرحلة السبعينات، والتي من المفترض أن تكون الممهد الأساس لطريق الحداثة الشعرية بشكليها التفعيلي والحر.

٢. ضعف الكفاءة والقدرة لجيل قصيدة التفعيلة على تأسيس وتطوير تجربتهم الشعرية، أوحتى الحفاظ على قدرتها، والتي قادتهم في النهاية جميعاً إلى التقليدية العمياء الخالية من الابتكار والإبداع الشعري.

٣. الظهور الخجول لما سمى بقصيدة النثر في الثمانينات في عمان جعل شعراء قصيدة التفعيلة ينسحبون شيئاً فشيئاً عن ساحة الإنتاج الشعري متحولين إلى منتجين لأنواع أدبية مختلفة كالقصة والمقالة.(١٨)

ولعل الجدول التوضيحي المرفق بهذه الدراسة يشرح الأشكال الشعرية في عمان من خلال تصنيف الشعراء الذين انتسبوا إلى كل مرحلة من مراحل الشعر العربي

التسعينات من القرن العشرين ودخولاً في مرحلة أكثر نضجاً.

أما فيما يتعلق بتقصي الأسباب الحقيقية الكامنة وراء اختفاء الحضور الفعلي لقصيدة التفعيلة وشعرائها في عمان، فقد خصص الشاعر محمد الحارثي (١٩٦٢) مقالاً بعنوان: قصيدة التفعيلة: الحلقة المفقودة في التجربة الشعرية في عمان[١٧] وضح فيه أن تطور الشعر العربي المعاصر ما زال مستمراً في التعامل مع الأشكال الشعرية المختلفة بنسب متفاوتة مع الانسحاب التدريجي، والاحتفاء شيئاً فشيئاً بالقصيدة العمودية والظهور البطيء والمفاجئ للنص التفعيلي وقصيدة النثر.

ومع ذلك فإنه إذا ما تم التدقيق في الأمر يلاحظ أن ذلك الظهور والغياب يقوم على عملية غير متوازنة في التأسيس العام للتجربة الحداثية، إضافة إلى بروز حلقة مفقودة في تلك التجربة، ألا وهي الحلقة الواصلة بين القصيدة العمودية وقصيدة النثر، وبذلك الغياب والفقد في النص التفعيلي يكون الغياب بين الجسر الواصل الحيوي والممتد بين الكلاسيكي والحداثي، وبالتالي فالتدرج غير طبيعي وغير متكافئ إذ إن الطبيعي أن تتدرج التجربة الشعرية بمرورها بالأشكال الشعرية التي شاعت في الشعر العربي بصفة عامة في الوصول إلى قصيدة النثر- خاتمة ما وصل إلى الشعرية العربية.

وبذلك تكون التجربة الشعرية في عمان قائمة في الأساس على طرفين متناقضين، يتجه أحدهما في اتجاه يخالف وجهة الآخر. فالطرف العمودي التقليدي غارق في التقليدية (Traditionalism) ومستند إلى الوزن والقافية كشرط حيوي للشعرية في حين أن الطرف الحداثي غارق في مسألة الحداثة وما بعد الحداثة Modernism & Postmodernism) ومتحرر من كل قيود التقليدية، ومؤسس لقانون القصيدة الحرة والشاعر الحر؛ إذ يختلف هذا القانون من شاعر لشاعر، ومن نص شعري لآخر حسب العاطفة الشعرية الغالبة للشاعر.

إن الاهتمام الحقيقي والفعلي للحضور الذي حظى به جيل عبدالله الخليلي

عبد اللطيف سهامه إلى سيف وإلى قصيدة النثر:

«**ليس بشاعر، وإن كتب كلامه على طريقة شعر التفعيلة، والشعر المترجم وإن مهر غلاف كتابه بكلمة «شعر». وإن عرفه الناس -من الجنة والناس- بأنه شاعر، وأشهر شاعر عماني يتخطى الحدود الإقليمية، فليس بشافع له عندي كل هذا وأشد منه، لأنه يكتب النثر، ودعك من مسألة «قصيدة النثر» وخير له أن يكون ناشراً مجيداً من أن يكون من أهل الأعراف...**»[٢٠]

ومن الملاحظ أن عبد اللطيف وقع في خلط واضح في المصطلحات، إذ إنه يدعي أن سيف الرحبي يكتب شعره على طريقة التفعيلة والشعر المترجم. وإذا كان ما يكتبه سيف هو شعر تفعيلة فلماذا كل هذا الهجوم اللاذع ضده؟! إذ المعروف أن شعر التفعيلة هو شعر قائم على الوزن والقافية، والمفارقة الوحيدة بينه وبين قصيدة العمود هو أن الأول يعتمد وحدة الشطر بديلاً عن وحدة البيت التي تعتمدها قصيدة العمود. لكن الهجوم ضد شاعرية الرحبي مردُّها أنه يكتب قصيدة نثر متحررة من الوزن والقافية، وهذا ما جعل عبد اللطيف يشن هجومه على الشاعر.

ثم يضيف الكاتب مبيناً سبب رفضه للشكل الجديد الذي يدعي الشعرية، والمسمى بقصيدة النثر؛ إذ يرى بصفة عامة أن قصيدة النثر أوما يسميه هو مصطلح الشعر الحر بأنه:

«**شكل معيب فنياً في ذاته، ومن جملة عيوبه أنه فتح الباب لكل من يخط كلاماً غير ناضج، يتخذ شكل الشعر كتابه، وليس به، ثم يجد هؤلاء قاعدة ذهبية في دعوى التجديد، والخروج على القواعد والمألوف، مع أن التجديد أصلاً بناء على أساس، وكلما ارتقى الفن ارتقت قواعده، وتركبت، ولا يقدر عليها إلا المهرة من ذوي الملكات**»[٢١]

ويتساءل القارئ إذا كانت من جملة عيوب قصيدة النثر أنها فتحت الباب لكل من يخط كلاماً غير ناضج مدعياً الشعر تحت مظلة التجديد، فالكلام بالأحرى ينطبق

سواء من بدأ منهم بداية تقليدية، ثم تحول تفعيلياً، وانتهى به المطاف إلى ممارسة قصيدة النثر، مستفيداً من التحول الطبيعي والتدرج التاريخي لمراحل الكتابة الشعرية المختلفة، أومن اكتفى بالنص التقليدي، وأولئك من بدأ تقليدياً ثم تحول إلى تفعيلي ثم اختفى للأبد منسحباً من الكتابة الشعرية عموماً، كما هو الشأن بالنسبة لشعراء التفعيلة في عمان.

السبعينات: إرهاصات أولية لميلاد قصيدة النثر في عمان

شهدت القصيدة العمودية في العصر الحديث في عمان أوج أزدهارها وعطائها على أيدي شعراء من أمثال: عبدالله الخليلي، وأبو سرور حميد الجامعي، وهلال بن حمود السيابي، ومحمود الخصيبي، والذين امتلكوا زمام القصيدة العمودية حتى وقت قريب.

ومما لا شك فيه أن أي تحول في كتابة القصيدة من النمط العمودي إلى النمط النثري يثير جدلاً وأخذاً ورداً حول رفض هذا الشكل الشعري الحداثي الذي لا يمت إلى الشعرية العربية في شيء -كما يرى التقليديون- على الرغم من تقبل البعض الآخر ممن يرون في هذا التحول ظاهرة صحية لابد أن تعيشها وتشهدها الحركة الشعرية في أي بلد؛ إذ القصيدة التقليدية ليست نزلاً من السماء تحمل صفة القداسة. ولذلك لابد؛ من التطرق إلى اعتراضات المعترضين على قصيدة النثر، ومن ثم ذكر حجج المؤيدين لها. ومن أقوى الاعتراضات الرافضة لظهور تيار قصيدة النثر في عمان تلك الحملة الهجومية التي شنها عبد اللطيف عبد الحليم في كتابه «في الشعر العماني المعاصر» عاداً أن هذا الشكل المسمى بقصيدة النثر ما هو إلا باطل «**ولا يمكن أن تستمر كل هذه الأجيال مجمعة على باطل**».[١٩] ويشير إلى أن تطرقه للحديث عن سيف الرحبي جاء؛ لكي يخرجه من بين الشعراء. إذ يوجه

ويضيف الموسوي في تقسيمه لمستويات قصيدة النثر في عمان بأنها ثلاثة مشيراً إلى أن «**المستوى الثالث هم مستوى الكتابة النثرية المفتوحة التي تتسع لعدد كبير من الأسماء التي بدأت في الكتابة النثرية مباشرة... وتبدوالمسألة بالنسبة إليهم مسألة تقليد واستسهال لعملية الكتابة النثرية، ولذا فإن نصوصهم مجرد استنساخ للنصوص النثرية الأخرى**»(٢٤)

في الطرف المقابل، برزت في المشهد الشعري العماني أصوات تؤيد التحول إلى كتابة قصيدة النثر كشكل شعري مساير للتطورات الشعرية التي شهدها وتشهدها التجربة الشعرية الحديثة في العالم العربي، بدءًا من الستينات وحتى اليوم. إذ يشير الناقد فخري صالح إلى الحضور المتميز الذي بدت به قصيدة النثر في ساحة شعرية يغلب عليها الطابع الكلاسيكي التقليدي قائلاً:

«**على الرغم من قوة التجربة الشعرية الكلاسيكية العمانية وميراثها الذي يضرب عميقاً في تاريخ الكتابة الشعرية العربية. إلا أن اللافت في التجربة الشعرية المعاصرة في عمان هو تجاوز الأصوات الكلاسيكية، والأصوات التي تعمل على تحديث التجربة الشعرية، وتتوسل شكل قصيدة النثر في الكتابة الشعرية وتقوم بدفع هذا الشكل باتجاه أقصى حالات التجريب، كما تتفحص طاقاته التعبيرية إلى الحد الذي تتحول فيه القصيدة الشابة في عمان في حافة اللغة الطقسية، فيشجب المعنى ويذوب ويتلاشى؛ لتعود إلى بعض من وظائفها الأولى**».(٢٥)

أما الشاعر البحريني قاسم حداد فيرى أن شعراء قصيدة النثر في عمان بدءًا من سيف الرحبي الذي يتصدر ريادة هذا الشكل الشعري الأجد مروراً بكل الشعراء الشباب فقد كسروا رتابة المألوف على ساحة الشعر في عمان ومسكونين بشهوة التغيير حيث يقول في سياق حديثه عن تجربة سيف الرحبي وتجربة قصيدة النثر في عمان:

«**لكن عنصر المفاجأة ليس في هذا فقط، بل أيضاً في طلوع تجربة سيف الرحبي**

كذلك على قصيدة العمود بدخول شعراء لا ناقة لهم ولا جمل في نظم الشعر متكئين على معرفة الشكل الخارجي الكامن في الوزن والقافية؟!. وكتابة قصيدة النثر كشكل شعري حداثي يهدف إلى كسر رتابة الموروث، ومعارضة السائد بدافع أن الحداثة بصفة عامة هي إحداث تغيير بنيوي عميق يبدوأثره واضحاً في الفكر والنظام على الفرد والمجتمع. أما الحداثة في النتاج الأدبي الذي يستحق خطابه إلحاق سمة الحداثي أو الحداثوي فهو النتاج الذي يغير من السائد من حيث التناول والطرح سواء من حيث اللغة أو المضمون النصي وهو بمعنى آخر تغيير في آلية التعبير والتناول للفكر الذي ينعكس على الفرد والمجتمع «تغيير بنيوي عميق في الفرد والمجتمع فكراً ونظاماً وحضارة» كما يؤكد على ذلك هشام شرابي.

ثم يضيف عبد الحليم مستنكراً ظهور هذا الشكل الجديد في عمان بالذات الذي لم يشهد أية حركة شعرية في الماضي، ويقبله على مضض لو كان ظهوره في لبنان أومصر أوالعراق:

«**ليس الحديث عن سيف الرحبي لذاته، بل هو حديث قضية عامة، كان سيف ممثلاً لها في عمان، وليته بشر بها في لبنان أومصر أوالعراق مثلاً، إذا لكانت مسوغة، على الرغم من غرابتها، ولكن في بلد كعمان تبدأ فيه حركة الشعر في الانتعاش، فإذا بصاحبنا يكون في الطرف المقابل... فإذا جئنا إلى كلام سيف الرحبي وأمثاله وجدنا أنه كلام لا يستقيم له منطق من التصور والشاعرية، ولست أريد بالمنطق إلا الذوق المدرب، الناقد... كلام ساذج، لا يستحق المناقشة، إلا لأن الناس من حقهم- قارئين- أن يدركوا مثل هذا اللغو**»[٢٢]

ومن المعادين للتجربة الشعرية الجديدة في عمان كذلك شبر الموسوي الذي يرى في هذه القصيدة أنها «**تبنت كل مفاهيم ورؤى رواد الحداثة وشعرائها في مجلة شعر وطبقوها في قصائدهم... حتى أصبحت أكثر قصائدهم نسخاً مكررة من قصائد النثر العربية الأخرى**».[٢٣]

أما إشارة سعدي يوسف إلى أن تجربة كتابة قصيدة النثر في عمان هي تجربة مباغتة لم تسبقها إرهاصات، كما هو الشأن بالنسبة للتجربة الشعرية التي شهدتها البلدان العربية، واصفاً أن تلك البداية لم تتولد نتيجة تحولات لأصول مؤسسة في المكان، وإنما هي خروج أقرب إلى أسطورة خروج العنقاء من الرماد. يقول سعدي يوسف حول تجربة الشعراء الشباب في عمان:

«للشعر في عمان تاريخ مباغت، أقول هذا؛ لأن القصيدة الجديدة ولدت في هذه البلاد وانتسبت إليها خارج المسار الطبيعي لتصور نوع أدبي ما. أي أن القصيدة الجديدة انبثقت من الرماد كالعنقاء ولم تكن تحولاً أومجموعة تحولات لأصول مؤسسة في المكان».[٢٩]

ولا يغيب عن البال الإشارة إلى مقولة الشاعر العماني محمد الحارثي في ورقته حول التجربة الشعرية في عمان متناولاً موقف المعادين لهذه التجربة التي يرحب أحد بولادتها في عمان:

«تجربة قصيدة النثر حققت مكانة وأهمية بارزتين في وعي الكتابة الجديدة لخصوصيتها التي أكسبتها التفاتاً نقدياً غير مسبوق بالنسبة لتجربة غضة، بمقياس الزمن في بيئة أبعد ما تكون عن الترحيب بمغامرتها».[٣٠]

وبعيداً عن المعركة الدائرة بين المعارضين والمؤيدين لقصيدة النثر في عمان والتي لم تنته حتى اليوم، فإن دراسة البدايات الأولي لظهور قصيدة النثر تتطلب الإشارة إلى القول: إنه من المتعارف عليه علمياً وموضوعياً أن الاستناد إلى الرواية الشفهية المتداولة، والمتفق عليها من قبل المهتمين بالشعر الحديث في عمان لا تخلو من جملة الانتقادات التي من المحتمل توجهيها في أية دراسة موضوعية نقدية والتي يؤاخذ عليها الباحث الأكاديمي الشيء الكثير.

لقد شهدت مرحلة السبعينات البداية الفعلية لظهور شكل شعري متحرر من المعايير الشكلية للقصيدة العمودية المبنية على الوزن والقافية. وقد نسبت تلك البداية إلى الشاعر سماء عيسى (١٩٥٤) ونتيجة لغياب التدوين وتوثيق تواريخ

الشعرية من حيث لا يتوقع سدنة (الأدب الخليجي) فعهدنا الشعر في عمان (حديثاً) يتصل بالمرحوم عبدا لله الطائي، الذي كان آخر العمانيين المقتحمين لحدود الخريطة: (حياة وكتابة) وفيما عدا ذلك فقد ظل الشعر هناك أسير (حداثة) تُعِدُّ أحمد شوقي متطرفاً في تجديده للقصيدة (؟!) وأخيراً تحضر الكوكبة الجديدة من الشباب المسكون بشهوة التغيير، يخرجوننا من موقد (التجربة) لهباً يتأجج بما لا يقاس من الاتصال بأفق العالم، لشكلوا انعطافة رؤيوية تعلن بشكل جيد عن طموحها قد تتفاوت في الوعي الفني لكنها مأخوذة بالاحتمالات التي تتفجر في مناطق عديدة من خريطة النص الشعري»(٢٦)

ويواصل قاسم إبداء إعجابه بكوكبة الشعراء العمانيين الذين حملوا لواء التجديد واصفاً إياهم بأنهم لابد أن يأتي ذلك المستقبل القريب الذي يحرزون فيه الإعجاب التام، وأن يفاجئوا الكتابة العربية بنمط جديد من الكتابة الشعرية الذي يعد «**أحد الهجومات الإبداعية الواثقة التي سوف ترافقنا؛ للتنكيل بمسلمات الواقع الأدبي ومنظوراته ورموزه الراجعة. فالتجربة الجديدة للكتاب الشباب العمانيين تبدو(في أفضل نصوصها) مثقلة بالقول وشكله بالجرح ونزيفه، بالحياة وأعبائها.. وهذا ما يرشحها لقدر كبير من المحتملات**»(٢٧).

ويختتم قاسم حداد ورقته حول مسيرة تجربة قصيدة النثر في عمان والتي امتدت قرابة العشرين عاماً (١٩٨٢-٢٠٠٢) ومؤكداً متنبئاً بأن تجربة الرحبي الشعرية تجربة سوف تحمل جرأة يقول:

«في سياق التجربة الشعرية التي برزت في حداثة السنوات العشرين الأخيرة، سوف يبدو سيف الرحبي صوتاً حمل قدراً منسجماً من الجرأة مع جرأته الفكرية، تلك الجرأة التي رشحته للاتصال المباشر بعناصر اللغة الشعرية الجديدة. وربما يمكن القول: إنه الوحيد- من بيننا - الذي نجا بتجربته من سلطة التقليد الحديث، التي تمثلت في الوزن، التفعيلة، والتي عرضت بعض التجارب لمعاناة التأرجح بين الوزن والنثر في النص الواحد».(٢٨)

الإرث الثقافي والأدبي من خلال نظم القصيدة الكلاسيكية، والتفنن في إبرازها بمضامين متنوعة وبأشكال ثابتة قائمة على نظام البيت أوالشطرين، ومبنية على عروض شعرية متوارثة منذ آلاف السنين، ويورثها الأجداد لأحفادهم مع التوصية بعدم خدش أصالتها، أوإلحاقها بأي نوع من التغيير الشكلي الذي يفقدها هويتها، ويمسح ملامحها الأصيلة، هذه البذرة الصغيرة لو كتب لها الإعلان والتصريح منذ أن غرست لما رأت النور، ولما نمت وترعرعت في تربة الثمانينات، ولما وصلت إلى ما وصلت إليه في التسعينات. إذ كان من شبه المؤكد أن تسحق أقدام الكلاسيكيين تلك البذرة الأولى. فإذا كانت قصيدة النثر أبان ظهورها المعلن في أوائل الثمانينات جُوبهت بالتصدي والنكران من النقاد والشعراء في عمان وأغلب مناطق الخليج، فكيف يكون الحال لو أن ذلك الإعلان عن القصيدة الجديدة تم في السبعينات. وبسبب الخوف من المواجهات والرجم الغاضب من قبل المحافظين، آثر سماء عيسى الصمت على أن يكتب الظهور الجرئ والمباغت قصيدة النثر في عمان.

أعتقد أن تلك الأعذار مبررة لسماء عيسى، وإليه تنسب الأبوة الشرعية لنشوء قصيدة النثر في عمان، متوجاً تلك الشرعية بعدد محدد من النتاجات الشعرية التي تعد أول بذرة لنتاج قصيدة النثر، والتي تتأرجح بين السبعينات والثمانينات. إذ أصدر سماء عيسى «ماء لجسد الخرافة»، «مناحة على عابدات الفرفارة» و«نذير بفجيعة ما».

خلاصة القول: إن سماء عيسى شكل ظاهرة متفردة في الصمت والانعزال في التجربة الشعرية الحرة في عمان. يؤكد هذه الانعزالية الشاعر البحريني قاسم حداد في كتابه (نقد الأمل) في الجزء الذي خصصه لشعرية سماء عيسى، إذ يقول:

«سماء عيسى قادم من الفجيعة بامتياز، ومبشر بها في آن واحد. من يعرف الشاعر وجيله وتجربته يدرك أن الأمر لا ينطوي على مبالغة ما. ففي العمق تجسد كتابة الشباب العماني الجديدة الخلاصة الصافية لقطاع كبير من تجربة شباب هذه المنطقة، متميزة بطاقة الرؤية الفجائعية».[٣٢]

الإصدار غابت مصداقية النسبة إلى ريادة قصيدة النثر في عمان، وظلت مفقودة ومغيبة حتى مطلع الثمانينات.

وقد يتساءل باحث أومهتم بالتنظير والنقد لقصيدة النثر في عمان عن أسباب غياب التوثيق في المجموعات الشعرية التي أصدرها سماء عيسى، وهل هو غياب متعمد مقصود يسعى من ورائه الشاعر إلى الهروب والخوف من تسجيل أحقية السبق في كسر حاجز المألوف والسائد والخوف من إعلان ذلك التمرد في ساحة كان فيها الشعر التقليدي هو المسيطر والحاضر؟ أولأن علانية السبق قد يكلفه آنذاك غضب ولعنات التقليديين، خاصة وأن شعره نما وترعرع في أحضان التقليديين فكيف له أن يتبرأ من نسبه إلى التقليديين بين ليلة وضحاها؟ لذلك كان ملجؤه تمويه اسمه أولاً ثم غياب التوثيق الذي يثبت المرحلة الزمنية؛ لممارسة الكتابة الشعرية الحديثة. إذا كان هذا هو المبرر فالعذر مقبول على شرط أن تعقب تلك المرحلة تسجيل الشاعر نفسه لشهادته في أسبقية دعوته إلى شكل متحرر جديد مخالف ومتمرد لما كان شائعاً.

العذر الثاني الذي يمكن من خلاله إرجاع سبب عدم التوثيق في نتاج سماء عيسى قد يعود إلى أن سماء عيسى هو الذي قام بطبع نتاجه بطريقته الخاصة على شكل كراسات منزلية، بدون معرفة دور نشر، أوتاريخ نشر، أوحتى اسمه الحقيقي مستعيناً باسم وهمي رمزي يدلل عليه (سماء عيسى). يؤكد هذا الرأي سعدي يوسف:

«غير أن سماء عيسى حالة مختلفة، فدواوينه الصغيرة تبدومثل الكراسات المنزلية، لا دار نشر، ولا تاريخ طبع أحيانا، إنه يعمل بهدوء كأنه لا يريد أن يعرفه أحد، أويقرأه قارئ خارج دائرة أليفة».[٣١]

وأكاد أرجح القول في صحة العذر الأول، وعدم استساغة العذر الثاني؛ لكون الخوف من إعلان العصيان والتمرد له ما يبرره في مجتمع قائم على التقليدية المتجذرة. وإذا آمنا بنسبة البذرة الأولي في تربة مروية بالتقليدية، والمحافظة على

يشي المقطع الشعري بالعلاقة الجدلية بين المرأة والموت، إذ دلالة النص تؤكد أن المرأة هي الحاملة للجنس البشري فهي التي تنسل وتلد، وتلك الطبيعة الفطرية التي خلقت بها المرأة، ولكن أن تتطور هذه الطبيعة لتصل إلى أن تتناسل أغصانها توابيت للموت و«الأغصان» كمفردة لها صيغة دلالية توحي بأن تكون هذه الأغصان علامة على فيض الحنان والرأفة والأمومة كطبيعة للمرأة فذلك ما يخالف الطبيعة. والولادة كمصطلح يحمل معاني الحياة ومنح النطفة روحاً جديدة من روح الأم فما بال لو تحولت معاني ولادة حياة جديدة إلى موت فلا تكون حين ذلك ولادة، وإنما نهاية حياة لم تر النور. وولادة توابيت وموت يخالف طبيعة المرأة الأم إلا في حالة أن تكون هذه الأم ممزوجة بروح شيطانية، تلد الموت بدل الحياة، وتهب اللعنة بدل الروح الجديدة. ولتأكيد الدلالة السياقية للنص ترد الجملة الشعرية اللاحقة (طفل يقضم عظم أمه). إذ الجملة الشعرية هنا تعلن شيطانية الولادة، فالمرأة هنا لا تلد طفلاً طبيعياً، بل شيطاناً يقضم عظام أمه التي ولدته. وهنا تتكامل طبيعة الأم الشيطانية مع طبيعة الطفل المولود. وتأتي الدلالة اللغوية في النص زاخرة بمفردات تحمل طبيعة الموت، فمثلاً نجد دلالات لمفردات وردت في السياق في غير موضعها المعجمي مثل (امرأة تتناسل توابيت) المرأة لا تلد موتاً وإنما حياةً، ومفردة «توابيت» تدل على تعدد الأموات- (طفل يقضم عظم أمه) والطفل الذي يفترض أن يكون محط البراءة والفطرية وليس القسوة والوحشية «يقضم» له دلالة الكسر الحاد للشيء الجاف، وفعل القضم يتم بأسنان صلبة وقوية، وليست أسنان الطفل الطرية وإن يقضم الطفل بأسنانه عظاماً فهذا ما لا يعقل، إذ قضم العظام ليس فعلاً بشرياً وإنما فعل حيواني متوحش، وأية عظام يقصمها الطفل! إنها عظام أمه التي وهبت له الحياة !!. من الثيمات الشعرية التي ميزت شعر سماء عيسى العلاقة الجدلية بين المرأة والموت، والتي كانت السبب وراء انتشار ثيمات أخرى كالغربة والموت، والتي تطبع شعر سماء عيسى بطابع السوداوية والكآبة. المقصود بتلك العلاقة الجدلية بين المرأة والموت هو التقارب المشترك، والتواصل المستمر بين عنصرين تواصلاً أزلياً

وللنظر في الرؤية الفجائعية لشعر سماء عيسى لا بد من قراءة ما وراء الصورة الشعرية الحافلة بصور الموت والخراب واللغة الرمزية التي عمد إليها الشاعر ليخفي غرائبية لوحاته ومشاهده المأساوية، إذ المتأمل في المشهد الشعري التالي يتمعن إلى أي مدى سماء الطائي مسكون بالموت والفجيعة:

كأن كل شئ ينذر بفجيعة ما.

حشرجات الطير، براكين الكواكب، شجر الصمت انحنى، جف، ذبل...

الخراب سكنى العمق البشري الآفل. شموس إذ تشرق سوداء، كآبات النهايه لرجل يحمل ميتا في طرقات الفجيعه..(٣٣)

وتتكرر مشاهد الموت والفجيعة في دواوينه الشعرية مشيرة إلى أن حالة السوداوية والأسى والفجيعة لم تكن حالة عارضة، ولم تكن وليدة مدة زمنية عاشها الشاعر أثناء كتابة ديوان ما، بل إنها حالة نفسية سيكولوجية تتلبس الشاعر ولا تفارقه وتطبع هويته الشعرية والإبداعية. الصورة الشعرية التالية من ديوان (ماء لجسد الخرافة) يرسم فيها الشاعر بورتريه لكائن بشري حي -لامرأة- مع توافر العناصر الحركية في المقطع الشعري الذي يشي بالديناميكية من خلال الفعل المضارع الموحي بالاستمرارية (تتناسل) المتصل بوضعية المرأة التي تقوم بفعل التناسل ثم الفعل المضارع المعبر عن الطفل (يقضم) الموشي بالشراسة ثم لفظة (توابيت) الواقعة في محل المفعول به للفعل (تتناسل). وهنا يأتي دور التأويل في تحليل النص الشعري المعبر عن علاقة المرأة بالموت.

امرأة تتناسل أغصانها توابيت

طفل يقضم عظم أمه.

امرأة تضيء عتمة مجهول

أجراس تدفن أسراب الطير

وطن يقذف أمعاءه

تدفنه الريح كمهل.(٣٤)

وتتعمق العلاقة بين المرأة والموت في تجربة سماء عيسى بوصف النساء قوارب هجير تحمل المسافرين إلى النهاية المحتومة، إلى الموت إذ يقول في مقطع آخر:

البرية

توقظ الشبق

تفرس الهذيان

حيث النساء

قوارب هجير

باتجاه الموت.(٣٦)

إذ شهوة الرجل متوقدة بفعل البرية التي تفرس الهذيان، وتؤجج الرغبة العارمة ولكن ما يضع حداً لها إدراكه أن النساء مجرد قوارب متجهة إلى الموت فلا طائل من النساء، وبالتالي من تأجج الشهوة والشبق؛ لأن تأججه يقود صاحبه إلى الموت، النهاية المحتومة. فالمرأة تعيش بالموت، وفعل الموت يهبها حياة جديدة؛ لتفعل موتاً آخر وهكذا، يقول سماء عيسى:

تستيقظ حوريه

إذ

نبي

يداهمه الموت.(٣٧)

وجدلية العلاقة بين المرأة والموت تتحقق كذلك في المرأة (الحورية) التي تهب الموت لنبي، هذه الحورية تستيقظ من سباتها العميق لمجرد شعورها أن نبياً بدأ الموت يداهمه لتتلذذ بلحظات الموت، إذ حتى الأنبياء- المعصومون من الخطأ والوقوع في شرك الحب- لا يسلمون من أن تحل بهم لعنة الموت بسبب الحورية.

وتزداد لغة الموت ضراوة وقسوة لتصل إلى السوداوية القاتلة بتأثير المرأة،

ووجودياً؛ لأن كل عنصر يستمد مصادر وجوده وبقائه من الآخر، وأحدهما سبب في وجود الثاني وكينونته. فالعلاقة الأزلية والجدلية في ذات الوقت والقائمة بين الموت والمرأة تقود إلى الحقيقة ذاتها فيما يتعلق بمعرفة السبب والمسبب، وإثبات كينونة أحدهما ووجوديته على الثاني، واستمداد البقاء والأزلية من أحدهما للآخر والعكس بالعكس. وجدلية العلاقة بين المرأة والموت مؤداها أن المرأة ككائن بشري وجودي وكعنصر عاطفي يستمد منه الرجل العطف والحنان والرقة التي تفتقدها طبيعته الذ كورية، هذا الكائن الرقيق الأنثوي - سواء كان حبيبةً أوأماً أوأختاً أوابنةً أوزوجةً - إذا ما امتلك إلى جانب الحنان والعاطفة الفياضة الذكاء والمكر والخبث فحينذاك تجتمع الشيطانية ممزوجة بالأنوثة الظاهرة. والنتيجة المؤداة من هذا الاندماج هو الموت السريع للرجل؛ نتيجة صدمة اكتشاف حقيقة اللعبة التي أتقنت فيها المرأة دورها المغلف بالبراءة والنقاوة، والتي ألبست الرجل عاراً يجره خلفه طوال العمر أوقتل المرأة بغية دفن العار معها، والتخلص منه بمجرد موتها، أوالانتحار الفردي أوحالات الاكتئاب، والإحباط والسوداوية التي تنتهي بموت بطيء.

وفي الصورة الشعرية التالية تتضح حقيقة المرأة الساعية إلى تحقيق فعل الموت، المرأة تخرج من جسد الرجل كالدخان أوالهواء لا يشعر به ولا يدرك حقيقته، وبتحقيق الخروج سرعان ما تعقد أسراراً مع جماجم أطفال الرجل نفسه، وتترك الرجل بعد أن خلفت وراءها جماجم ميتة وبيض الثعبان. فالمرأة لم تكن سوى حية والثعبان علامة على العدوالذي يسعى إلى تحقيق الموت. وبيض الثعبان دلالة على النسل الجديد الذي خلفته من تناسلها ومعاشرتها للرجل أبي الأطفال التي عملت عملتها معهم، وخلفتهم أمواتاً وأنجبت له بيض ثعبان؛ لتفقس بعد ذلك ثعابين صغاراً يكونون بدل أولاده الذين أماتتهم. إذ يوضح المقطع:

المرأة تخرج من جسدك كهيولى
تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك
تحلق مخلفة بيض الثعبان.[٣٥]

يقول لنا: إنه يرى إلينا..إلى واقعنا من هناك، من الأعالي، دون أن يزعم ذلك أويدعيه».[٤٠]

في المقابل نجد اللغة الشعرية في تجربة سماء عيسى مزيجاً من الهوية الشخصية المحلية، إذ إنَّ الشاعر لم يفارق وطنه ولم يهجره لمدد زمنية طويلة كما فعل معاصروه من الشعراء- ومن الثقافة الإنسانية في تصوير السوداوية والروح التشاؤمية التي ميزت تجربة الحداثة الشعرية الناتجة من الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر، والتي دفعته إلى النكوص والارتداد الداخلي والعزلة الفردية. فانكماش الروح الإنسانية تفرض على الشاعر قصر الجمل الشعرية، وكثافة الصورة والاعتماد على الاستعارة، والإيحاء، والرمز، إلى جانب التشبيه الذي يساعد على مقارنة الصورة الشعرية بمثيلها في الصورة الذهنية للقارئ والشاعر على حد سواء. وقد يُفسر توالي وتلاحق الجمل الشعرية القصيرة دلالة نفسية لدي الشاعر إذ قصر الجمل يوحي بقصر النفس، واكتظاظ الروح بتدفق المشاعر الحزينة المتتالية التي لا تجعل للشاعر مجالاً لأخذ نفسه، بل تتوالى عليه النكبات، وتضيق نفسه صبراً واحتمالاً فيعمد إلى قصر الجمل واكتناز اللغة. في المقابل لو كانت روح الشاعر مليئة باللغة الفرائحية والانشراح الداخلي لكانت الجمل الشعرية أكثر طولا، وأطول نفساً وعمقاً شعرياً، وهذا ما لا تتضمنه تجربة سماء عيسى الشعرية. فالروح السوداوية هي الغالبة والمسيطرة على جملة إنتاجه الشعري؛ إذ تكثر صور الموت والفجيعة والكآبة النفسية، وهذا ما يجعل الجمل الشعرية لديه قصيرة مكثفة ذات صور رمزية متلاحقة تستند إلى التشبيه والاستعارة كما تبين الأمثلة الشعرية التالية:

كان ينذر بفاجعة دماء تتراكم متفجرة كشلال. لم يكن إلا خراب الزمن، جثث النهار، حدائق كقبور تتابع، بحر هائج تنام على ضفافه جماجم الحرب.[٤١]

فالصور الشعرية (دماء تتراكم متفجرة كشلال) و(جثث النهار حدائق كقبور

ولتصبح صورة العلاقة بين المرأة والموت علاقة متلازمة من حيث الكثافة الصورية المعبرة والغموض الشعري المتدفق في ديوان (نذير بفجيعة ما) الذي تنتشر فيه رائحة الموت لتصل إلى أنوف القراء، إذ يعبر الشاعر عن تلك الرائحة:

لكن الريح عندما تهب من الشرق حاملة غباراً أسود كمعاطف النهار كانت تحمل أيضاً روائح الموتى.(٣٨)

فالشاعر وإن عمد في أحيان كثيرة إلى إيهام القارئ بأن المرأة عنصر فعال ومؤثر غائبٌ عن الحدث الشعري، ولا علاقة له بالسوداوية والكآبة التي تتلبس الشاعر من هامة الرأس إلى أخمص القدمين. هذا الإيهام وإن تم بحذف (المرأة) كعنصر، إلا أن الدلالة الشعرية تشير إلى المحذوف، وتدلل عليه من خلال إيراد عناصر ومسميات لها طابع الأنوثة (الأرض- النار- الشجرة..إلخ). ففي قوله:

أنذريني بمواعيد صفراء كالأحلام... ننسدل معاً، نذوب في تلاطم الصخور..

أنذريني بالنهار مفككاً يُقاد إلى جلاجل الهزيمة،..بالأرض كوجع دائم في خاصرة الروح..

أخرجي في النهار الميت، نحو جبل بعيد،..إذ ينفض جماجم الفرسان القدماء، ثمر المرارة، حضور الأشياء الموتى، القهقهة الغسلى بتوابيت الوقت.(٣٩)

ختاماً، إن الثيمة الشعرية في نتاج سماء عيسى المغلفة بالسوداوية والفجيعة لم تكن محض نزوة عابرة تنتهي بديوان؛ لكي تبدأ نزوة روحية أخري تتلبس ديواناً آخر وهكذا. بل هي حقيقة كامنة متصلة بروح الشاعر. يقول قاسم حداد:

عندما يتوقف المتأمل في نص سماء عيسى عليه أن يلتفت ملياً إلى هذه المسافة الزمنية التي تفصل بين كتابه الأول (ماء لجسد الخرافة) وبين كتابه الأخير (نذير بفجيعة ما)، لكي لا يتوهم في لحظة أن حس الفجيعة والخراب عند سماء عيسى محض نزوة شعرية طارئة. وربما هذا الملمح نستطيع أن نقترح تميزاً يسم تجربة هذا الشاعر. هذا الشاعر الذي طاب له أن يتقنع بالسماء، كمن يريد أن

عمان في مرحلة الثمانينات، متجاوزين بذلك الحضور حاجز سيادة القصيدة العمودية مع تردد وحيرة جيل قصيدة التفعيلة، ومسجلين دورهم في مسئولية المشاركة والريادة المعلنة لحركة شعرية لم تشهدها الساحة الشعرية في عمان من قبل، وليس ذلك فقط، بل هي حركة رافضة متمردة على كل مقاييس ومعايير الشعرية التقليدية. التفسير الوحيد لكسر حاجز الصمت والهدوء الذي كان يعمل فيه سماء عيسى هو خروج هؤلاء الشعراء خارج وطنهم الأم، وإتاحة الفرصة لهم للنشر وإيصال صوتهم إلى العالم أجمع، العربي والغربي، ومن ثم يصل إلى عمان الموطن الأم. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هل سيسجل صوت سيف الرحبي وزاهر الغافري حضوره المعلن في عمان وسيقابل بنفس الحرارة والترحاب ما لو بقي في عمان ولم تتح لهم فرصة الترحال وإصدار مجموعاتهم من باريس أوالمغرب أوالقاهرة أوسوريا أوبيروت؟!

وفي سياق الحديث عن تجربته الشعرية في كتابة قصيدة نثر، من ناحية المصطلح والتكنيك والكتابة الأدبية الحديثة في عمان بصفة عامة، أدلى سيف الرحبي بآرائه في عدد من الحوارات المنشورة في الصحافة المحلية والخليجية والعربية والتي تؤكد أنه غير مقتنع بوجود تجربة أدبية ناضجة لكتابة القصة القصيرة والرواية، بالمعنى الكامل للكلمة، ومع اقتناعه بوجود فجوة أوقفزة مفاجئة بين كتابة القصيدة العمودية وقصيدة النثر في الشعر الحديث في الخليج بصفة عامة ومخالفة تماماً لما هو سائد في العراق وسوريا ومصر.[٤٣]

الإجابة عن السؤال السابق قد تبدوسهلة، لكن الجوانب الخفية والمبررات تكمن لدي الشعراء المعنيين بالقضية. يبدولي أن الإجابة تشي بالنفي القاطع إذ لا يختلف اثنان حول المصير الذي قد يصيب الشاعرين إذا ما بقيا في داخل عمان وبأن النتيجة لن تختلف قطعاً عن النتيجة التي حكمت على سماء عيسى بالصمت، وعدم مشروعية إعلان التمرد والرفض. ليست وراء مشروعية الخفاء من أسباب سياسية أواجتماعية أودينية، وإنما كل الأمر متعلق بالجوانب الثقافية الفكرية في المقام الأول

تتابع) و(بحر هائج تنام على ضفافه جماجم الحرب) صور قصيرة مكثفة مشحونة بالرموز وعمق الخيال، فصورة تراكم الدماء، وهي تتفجر كشلال يوحي بصورة ذهنية تقترب من منظر احتقان الدماء في العروق ثم انفجارها ومنظر الانفجار يقود إلى صورة الشلال وهو مندفع جارف لكل ما يواجهه، وكذلك الدماء تنفجر مخلصة الجسم من الاحتقان. وكذلك الصورة الرمزية (جثث النهار، حدائق كقبور تتابع) قد تفهم الصورة الشعرية على نحو مخالف لما رسمه الشاعر فتفهم بأن جثث النهار وهم الناس الذي يقتتلون في حياتهم اليومية وروحهم الداخلية قد فقدت معناها الحقيقي بأنهم عبارة عن جثث حية تتحرك مرتدية أزهي الحلل كحدائق في الربيع ولكنها في الحقيقة جثث تتابع وراء بعضها البعض، مثل القبور أوالموت الذي يسوق الناس بعضهم وراء بعض.

اندثار الوقت، خيانة الأحبة، الأم تفترس الإسفلت تصرخ شياطين الأرض أن يغتصبوها. قطة عجوز عرجاء تأتي مع الليل إلى خرائب القرية تنظر وتبكي.(٤٢)

وتجربة سماء عيسى الشعرية لا ينطبق عليها مسمى قصيدة الومضة (Flash Poem) أي النص الشعري القصير، إذ عنده النصوص طويلة، قد تحتل قصيدة واحدة كل المجموعة الشعرية، لا سيما في مجموعته (مناحة على أرواح عابدات الفرفارة) و(نذير بفجيعة ما).

الثمانينات: الحضور المدهش والجريء لقصيدة النثر في عمان

وكما هو الشأن بالنسبة لصعوبة تأريخ البداية الأولي في مدة السبعينات فإن الأمر نفسه يتعلق بتسجيل الحضور الحقيقي لقصيدة النثر في الثمانينات في عمان بسبب ندرة المراجع والمصادر التي تتناول دراسة الشكل الأجد للكتابة الشعرية. إلا أنه على الرغم من تلك الصعوبة، فإن عدد شاعرين أوثلاثة - إذا عددنا استمرارية سماء عيسى في مشوار السرية، وعدم التوثيق مشروعة - سجلوا حضور قصيدة النثر في

والشخصية المتمثلة في ثيمة الغربة، والحنين إلى الوطن، وذكريات الطفولة، والهوية العربية المتمثلة في رفض الوضع العربي السياسي، خاصة فيما يتصل بالصراع العربي الإسرائيلي:

(نورسة الجنون/١٩٨١ - الجبل الأخضر/١٩٨٣ -أجراس القطيعة /١٩٨٤- رأس المسافر/١٩٨٦- مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور/١٩٨٨).

في المقابل كان إنتاج زاهر الغافري محدوداً بمجموعة شعرية واحدة صدرت في باريس عام ١٩٨٤ بعنوان (أظلاف بيضاء) الغارقة في الفردية الذاتية المبنية على السريالية.

أما على المستوي الموضوعاتي فقد كان المزج بين الشخصي الفردي المتمثلة في ثيمة الغربة والحنين والوحدة وبين المحلي الاجتماعي المتمثل في التمرد القبلي، ووصف حياة البداوة القاسية التي يصر أفراد المجتمع على التمسك بها على الرغم من البذخ المادي الذي جلبه النفط على الخليج، إلا أن هذا البذخ لم يجلب سوى تطور شكليٍّ تمثل في الانتقال من العيش في الخيام والصحراء إلى بناء القصور وناطحات السحاب، ومن ركوب الجمال إلى أفخم السيارات، ومن لباس العباءة والخمار إلى أحدث أزياء الموضة. كان ذلك المزج هو القاسم المشترك الذي جمع شعراء قصيدة النثر في عمان إضافة إلى التعاطف الوجداني لقضية تعد من أهم القضايا التي شغلت وما تزال تشغل أذهان الشعراء والكتاب والمفكرين شرقاً وغرباً على تنوع اتجاهاتهم وعقائدهم وجنسياتهم، ألا وهي قضية الصراع العربي الإسرائيلي.

أما على المستوى النقدي فقد اتضح للباحث أن شعراء قصيدة النثر في عمان قد وظفوا الرمز بشتى مدلولاته في إثراء الصورة الشعرية كالرموز البيئية، مثل: النخيل والجبال/ والوديان/ والبحر/ والصحراء والطيور كطائر النورس، والصقر إضافة إلى الرموز العقائدية والدينية كصورة مريم/ نوح/ لقمان/ المسيح/ الصليب. ولا يغيب عن الذهن الإشارة إلي احتفاء شعرهم بمزج القومي والمحلي بالثقافة العالمية

اقتضتها طبيعة العقلية التقليدية المحافظة، والبيئة التقليدية التي ترى في التجني على القصيدة العمودية وهتك أصالتها إنما هو تَعَدٍّ على الإرث، وهتك للأصالة الراسخة والضاربة بجذورها في تاريخ الأمة العربية التي ترى في الشعر سجلها التاريخي وإرثها المصون.

أما خارج عمان والأمر ينسحب على مناطق الخليج العربي الغارقة في الأصالة في تلك الآونة، فالوضع يختلف إذا ما قارنا الساحة الشعرية في بلدان العالم العربي بمناطق الخليج، فالساحة الشعرية في سوريا ولبنان والعراق ومصر مختلفةً تماما عما كانت عليه بلدان الخليج أثناء الثمانينات. فالحداثة الشعرية متمثلة في قصيدة النثر والتي بدأت من أوائل ١٩٦٠ في لبنان وتنامت خلال ١٩٧٠ وبلغت قمة ذروتها الإبداعية كماً وكيفاً حتى بدأت تجتاح المناطق المجاورة كدول الخليج التي كانت تشهد آنذاك ذروة الازدهار الاقتصادي، والاستقرار السياسي والاجتماعي والفكري بسبب الوفرة الهائلة لإيرادات النفط.

وفيما يخص النتاج الشعري الجديد، فقد هيأت الفرصة بخروج جيل الثمانينات من عمان لتجريب ما كان سائداً على ساحة الكتابة الشعرية، ونشر نتاجهم مسايرة للوضع السائد في بلدان العالم العربي. إذ أنتج هؤلاء الشعراء مثل الرحبي والغافري نصوصاً، ومجموعات شعرية، تسجل ريادتهم لقصيدة النثر في عمان، فعلى سبيل المثال أنتج سيف الرحبي (١٩٥٦) وحده خمس مجموعات شعرية خلال مدة الثمانينات، وهي الأولي من نوعها في إنتاجه الشعري على شكل مجموعات على الرغم من ممارسته للقصيدة العمودية والتفعيلة إلا أن أول مجموعة شعرية أصدرها كانت تنتمي إلى قصيدة النثر، ويستمر في انتسابه إلى جيل قصيدة النثر حتى اليوم بإصداره عدداً لا بأس به من المجموعات الشعرية، إلى جانب إصداراته النثرية التي تسجل انطباعاته وآراءه فيما يخص التجربة الشعرية الأجد. تضمن إنتاج الرحبي - كما أشرت - خمس مجموعات، هي مزيج من الهوية المحلية

به الترحال، وتخيله لصورة بيته القديم وأمه النائمة على كيس الخيش، وصورة البحر والبحّار المسن الذي يجلس على مصطبة أمام بيته يجر وراءه أرخبيلا من الجزر..إلخ.

أما إذا كانت القطيعة قطيعة إنتاج خارج الوطن فالسبب مبرر (بفتح الراء)؛ إذ من الشعراء العرب اليوم من ينتج ويصدر إنتاجه داخل وطنه؛ وينسحب القول على كتاب القصة القصيرة والرواية والبحث والإبداع بشتى جوانبه. وإذا كانت القطيعة مع الإرث الشعري الثقافي لعمان فهذا وارد نتيجة الغياب الحقيقي لتأسيس قصيدة التفعيلة التي فشل فيها شعراء عمان لأسباب وضحها محمد الحارثي في تحول الشعراء الذين بدءوا تفعيليين إلى ممارسة مجالات إبداعية متنوعة، منها النكوص إلى العمودية والقفز إلى قصيدة النثر، ومنها التحول إلى كتابة المقال أوالقصة القصيرة، إضافة إلى استهواء المناصب الوظيفية التي هي مصدر للعيش.

أما الحديث عن قطيعة مركزية مع بعض المراحل في تطور قصيدة النثر العربية فالمقصود به القفز المفاجئ والسريع من المرحلة العمودية إلى المرحلة النثر دون التأسيس لقصيدة التفعيلة على خلاف ما هو سائد في تجربة القصيدة العربية الحديثة التي مرت بمراحل تدرج طبيعية كل مرحلة تهيئ لما بعدها. والحق يقال: إن قصيدة النثر في عمان تميزت بما يسمى بحرق المراحل؛ إذ من الطبيعي والمتعارف عليه في تطور القصيدة العربية أن تنتقل تدريجياً من العمودية الغارقة في التقليدية ثم التحرر الجزئي المتمثل في قصيدة التفعيلة والتخلص شيئاً فشيئاً من الأوزان والضوابط الشعرية المتوارثة؛ لتبدأ مرحلة مختلفة تماماً مرحلة بدون ضوابط خارجية، وإنما ضوابط داخلية يترسمها الشاعر لنفسه، وتختلف باختلاف العاطفة والحالة الشعورية للنص والشاعر. تكمن هذه المرحلة فيما تسمى بقصيدة النثر وهذه المرحلة لم تفصل في الحقيقة من جذورها عن الموروث الشعري للقصيدة العمانية؛ إذ الموروث هو بمثابة المرجعية الفكرية والثقافية والاجتماعية لعمان، والشاعر بغض النظر عن انتمائه إلى منهج، أوحركة شعرية حديثة كانت أوتقليدية

من خلال توظيف الأنموذج الصوري والرمزي والذهني (archetype) كنموذج (عشتار/عشتروت) (إيزيس) (أوديب) (فنيق/ العنقاء) وأعلام أجنبية. يمكن ملاحظة هذا التوظيف بشدة في نتاج الرحبي في مرحلة الثمانينات؛ إذ يحفل نتاجه بالكثير من الأسماء العالمية من الفنانين والفلاسفة والشعراء الذين يعمدون إلى هذا الحشد، يأتي من قبيل رغبتهم في إيصال المعرفة بالثقافات العالمية.(٤٤)

إذاً من السهل القول: إن نتاج قصيدة النثر في الثمانينات في عمان هو مزيج شمولي بين المحلي الخليجي، العربي الإقليمي والعالمي، فقد تمكن الرحبي بصفة خاصة من المزج بين الهوية المحلية والثقافة العالمية، ولم تكن هناك أية قطيعة مركزية مع الوطن والمؤثرات البيئية والاجتماعية (عمان) إلا بنسبة قليلة تتركز أكثر في نتاج زاهر الغافري بسبب التأثر القوي والمباشر بالسريالية المليئة بالغموض وغرائبية الصور الشعرية التي لا يبدوفيها أي اتصال ببيئة الشاعر؛ إذ إنه نتاج شخصي معتمد على الفردية الذاتية.

وفي سياق الحديث عن القطيعة المركزية بالوطن يرد على الذهن الحكم النقدي الذي أصدره سعدي يوسف في حق شعراء قصيدة النثر بصفة عامة في عمان ويقصد بهم شعراء الثمانينات والتسعينات، أوكما يسميهم شعراء الشعاب؛ إذ يقول:

«هذا المركز الشعري العماني، مركز قطيعة كاملة، ليس فقط مع موروث عمان الشعري، وإنما مع مراحل معينة من تطور القصيدة العربية الحديثة».(٤٥)

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما نوع القطيعة المركزية التي أصر شعراء عمان على تأصيلها؟ هل تحققت هذه القطيعة لأنهم نشروا نتاجهم الشعري خارج عمان أو أنهم لم يثبتوا هويتهم المحلية وانتماءهم لعمان في نتاجهم الشعري؟ إذا كانت هذه القطيعة التي يعنيها سعدي يوسف فالعودة إلى نتاج سيف الرحبي وحده في مدة الثمانينات كفيل بأن يجعل القارئ يدرك مدي التعلق الروحي والوجداني بالبيئة المحلية التي عاش فيها الرحبي، سواء أكانت بلدة سرور أم وديان ومراعي الداخل، أم الحنين الدائم إلى ذكريات الطفولة والأم التي تركها تترقب رجوعه بعد أن طال

التي تولد وحدة وعزلة نفسية لا تقل أهمية وتأثيراً عن الغربة الداخلية؛ إذ كلا النوعين خطير ومهم في الحياة الإبداعية للشاعر. فعندما يعاني الشاعر من غربة داخلية ناجمة عن المشكلات الاجتماعية والسياسية لن يكون بإمكانه التكيف مع الأوضاع المرفوضة سواء أكانت داخل المجتمع أم خارجه. في المقابل، تعود خطورة الغربة الخارجية إلى عزلة حقيقية يعيشها الشاعر بين أناس ليسوا من بيئته، وكأنه غريب غير قادر على التكيف مع الحياة الاجتماعية والثقافية التي تفرضها قيم ومبادئ وثقافة المجتمع الجديد، لا سيما إذا كانت تلك الثقافات تنتمي إلى المجتمعات الغربية.

تطبيقاً على شعراء عمان في مدة الثمانينات، الغربة كانت خارجية واختيارية لم تفرض على الشعراء، ولم تكن وليدة ظروف سياسية بالقدر الذي كانت وليدة ظروف اجتماعية وثقافية ومهنية. فالغربة التي عاشها شعراء قصيدة النثر خلال الثمانينات كانت غربة مرتبطة بمدة زمنية تقتضيها الأوضاع المهنية والشخصية للشاعر، وبمجرد انتهاء تلك الظروف فأمر العودة والرجوع إلى الوطن مرتهن بيد الشاعر. فسيف الرحبي أشار مرة إلى أن قرار السفر جاء بالصدفة وغير مخطط له أحيانا، يكون هذا القرار إجبارياً تمليه الظروف المحيطة بالشاعر ويأخذ طابع الاختيار في أحيان أخرى. وغربة الرحبي الأولي بدأت حين كان طالباً مبتعثاً إلى القاهرة بغرض الطموح الدراسي، ولكن هذا الطموح قاده إلى طموحات أخرى متشعبة، إلى عالم ملئ بالأحلام، سياسية ومعرفية أوصلته إلى عزلة فردية طويلة. لم يشعر سيف الرحبي بالاستقرار في مكان معين، بل إن متعة الرحيل والسفر كانت تستهويه فقادته إلى القاهرة، ودمشق، وبيروت، والجزائر، وصوفيا، وحتى باريس، وكان هاجس العودة ينتابه من وقت لآخر ومن مكان إلى آخر، إذ يقول:

خذي ودائعك أيتها الحياه

إنني راحل غداً إلى بلاد بعيده.(٤٧)

حتى استقر به الأمر عائداً إلى الحضن المؤرق الذي نزع منه وهو صغير لأسباب

إنما يصدر عن المرجعية الثقافية والفكرية والبيئية التي صقلت موهبته الشعرية، ورسمت هويته الذاتية، والإرث الفكري والثقافي يبقى إرثاً معرفياً ثابتاً باختلاف الأشكال التي يتم التعبير بها عن تلك المرجعية. وقصيدة النثر هي امتداد للشعرية العربية في مضامينها وأشكالها المتنوعة.

خلاصة القول: إنّ تجربة قصيدة النثر في عمان مدة الثمانينات لم تشهد قطيعة مركزية خاصة في نتاج سيف الرحبي، في حين كانت القطيعة الحقيقية متواجدة بتميز في تجربة زاهر الغافري.

وبالرجوع إلى تحديد الهوية المحلية الخليجية الممزوجة بالهوية العربية الإقليمية ثم العالمية في تجربة قصيدة النثر في عمان، فإن هذا يتطلب الوقوف على المضامين الشعرية الأكثر تمثيلاً في شعر الثمانينات، والمشتملة على الجوانب الفردية الذاتية والاجتماعية والسياسية والفكرية إن وجدت هذه العوامل مكتملة.

فمن حيث الجوانب الفردية والشخصية السائدة في نتاج شعراء الثمانينات، فقد شكلت ثيمة الغربة والحنين (alienation & nostalgia) ملمحاً أساساً في نتاج قصيدة النثر في عمان بدءاً من سماء عيسى في مجموعته الصادرة في(١٩٨٥) «ماء لجسد الخرافة» مروراً بسيف الرحبي في مجموعاته الخمس (١٩٨١-١٩٨٨) وزاهر الغافري في مجموعته اليتيمة الصادرة في (١٩٨٤).

نظرياً ينقسم مفهوم الغربة إلى قسمين، الأول غربة خارجية، والثاني غربة داخلية وكلا المفهومين يوضح أن الشاعر قادر على التكيف مع الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية لمجتمعه. لذلك فمما لا شك فيه وجود شعراء أكثر ميلاً إلى عزلة ذاتية يشعر الشعراء فيها بإحساس أفضل لانتمائهم إلى عالم الإبداع الخاص بهم.

الغربة بشقيها، على كل حال، عادة ما تكون وليدة ظروف اجتماعية، عقائدية، سياسية واقتصادية فرضت على المجتمع، فما كان من الشاعر إلا أن يوقف اتصاله المباشر بمثل ذلك المجتمع؛ إذ يشعر حينها بأنه لا يملك أية حقوق حتى على نفسه ونتيجة لتلك الضغوط يبعد الشاعر عن وطنه الذي ينتمي إليه.[٤٦] والغربة الخارجية

أنا ذلك المنفي أترنح مثل موجة مذبوحه
على شاطئ الليل
كلماتي فقدت ذاكرة الحب
وفمي مكتنز بطعم الرماد.(٥١)

في حين ما زال زاهر الغافري خارج الوطن يتردد إليه بين الفينة والأخرى، وهو حالياً مقيم في السويد. وبدأت خطوات الغربة عند زاهر بالتحديد عام ١٩٦٨، إذ يثبت شهادة اغترابه بنفسه:

«في عام ١٩٦٨ كانت أول خطواتي باتجاه العالم وبداية سلسلة من السفر والتنقل. كانت محطتي الأولى «أبوظبي» التي بقيت فيها تسعة أشهر تلميذاً في مدرسة ابتدائية، ثم انتقلت إلى بغداد.. التي قدر لي أن أبقى فيها عشر سنوات هي من أهم وأصعب مُدَدِ حياتي. وفي عام ١٩٧٨ عدت إلى السلطنة وفي عام ١٩٧٩ حصلت على منحة لدراسة الفلسفة في المغرب ثم أخذتني الحياة والحياة الثقافية في المغرب فقضيت فيها عشر سنوات أخرى أسهمت كثيراً في تطور ونضج تجربتي الشعرية. عشت هذه السنوات متنقلاً بين المغرب وفرنسا».(٥٢)

ولعل تأثير الثقافة الفرنسية سواء في فرنسا أوفي المغرب كانت ذات أثر ملحوظ في النتاج الشعري لزاهر الغافري في مدة الثمانينات. فالسريالية والغموض وكثافة الصور الغرائبية واضحة بشكل يميز تجربته الشعرية بين أقرانه ممن ينسجون قصيدة النثر. فكثافة الصور وعمق المعاني والمفردات التي يعمد الشاعر إلى استخدامها ليس استخداما عفويا وإنما هو مقصود. تلك السمات السوداوية التي تكثر في مجموعته الأولى تصيب القارئ والناقد على حد سواء بروح سوداوية عميقة تنعكس بشكل بطئ من النص إلى المتلقي، وتتشرب روحه حتى تسكنها وتستقر بها فتصبح تلك الروح إحدى صفات المتلقي. فالصورة الذهنية المترسمة من قراءة النص التالي يوحي بالغربة والوحدة القاتلة التي تنبثق من النص؛ إذ الشاعر يرسم لوحة لجسده وهو يسرح أفكاره على ربوة الهذيان، وكأن الجسد بهذه الثورة راع

تعليمية، وعاد إليه وهو يناهز الأربعين من العمر، إذ كتب له الاستقرار في عام ١٩٩٤ حين تأسست مجلة (نزوى) وهي فصلية ثقافية وعين فيها رئيساً للتحرير، وما زال يشغل الرحبي هذا المنصب حتى اليوم.

وشعر الحنين والغربة لدي الرحبي يؤكد أن طفولته لم تع معنى الأمومة، ولم يكن هناك وطن يؤويه أويلجأ إليه، ولكنه حين فتح عينيه على الحياة لأول مرة وجد القطارات تنهب عمره:

لم ترضعني أم

ولم تأويني بلاد

استيقظت فرأيت القطارات

تنهب عمري.(٤٨)

من الملاحظ بالنسبة لشعر الرحبي في الثمانينات أن الكآبة المتخيلة تتردد كثيراً إذ يكثر من وصف كآبته المتخيلة ووحدته المستمرة، يقول:

وحيد أنا أدخل غرفتي الأشبه بفوهة مسدس

ربما لست الوحيد الحامل هم هذا العالم

هناك آخرون يقيمون خيامهم في جسدي

لكن لا مانع أن أقول: إني وحيد.(٤٩)

ويصر الرحبي على أنه الرجل الوحيد المنذور للعذاب؛ إذ يسكن داخله جماجم وعظام وبقايا أجيال كئيبة:

أنا الرجل المنذور للعذاب..

جماجم وعظام وحطام أجيال كئيبه

يسكنون القاع

كأنما العالم يجتر حطام أيامه الأخيرة في قلبي.(٥٠)

من ناحية أخرى، يؤكد شعر الرحبي صورة النفي والمنفي، إذ تتكرر هذه الصورة فمرة يصف نفسه كالمنفي الذي يترنح كالموجة المذبوحة على شاطئ الليل:

تكن الصور الشعرية عفوية بسيطة التركيب، بل صورة معقدة غامضة تسربت إلى لغته الشعرية من روحه المعزولة.

أما غربة سماء عيسى فتبدو ظاهرة لافتة بالنسبة للنقاد والشعراء؛ إذ إن غربته داخلية فالشاعر يعيش بين أهله ووطنه. يقر قاسم حداد بذلك:

«فهو ليس شاعراً مغترباً وليس في كتابته ما ينم عن ذلك «جغرافياً»، وإن كانت لا تخلو من مشاعر الوحشة، فهذه طبيعة الإنسان في هذا الكوكب»(٥٦) هذا التميز والاختلاف الذي يسم تجربة سماء عيسى يؤكدها كذلك سعدي يوسف.(٥٧) فالغربة رفيق للموت في تجربة سماء، إذ يقول:

مبتلى
كأن يرجمني نبي
حتى الموت.(٥٨)

والمدقق في التجربة الشعرية في مرحلة الثمانينات يدرك سيادة ثيمة الغربة (alienation) والعزلة الاختيارية (an optional solitude) عند شعراء عمان لدرجة أن الشعراء قد أقنعوا أنفسهم بأن غربتهم إجبارية، لا يملكون قرار العودة، لذلك تراهم يندبون حظهم، ويبكون ذكريات الطفولة. فالحنين إلى الأم بمفهومها المتنوع الذي يشمل الوطن- الأم ككائن حي- الحبيبة أوالمرأة واضح ومتركز في نتاج الثمانينات، فسيف الرحبي في ديوانه (نورسة الجنون) يحن إلى وجه أمه، ويرسم غربته كطفل يبكي بعده عن أمه التي يتخيل ويرسم ملامح وجهها نائماً، وكأنه مطارد ومطلوب من قبل رجال الأمن:

يا وجه أمي:
ابنك القابع في غرفته الرطبه
وسط تلال الكتب والرسوم المرعبه
تتجول في رأسه أفواج
من شرطة العرب وأكشاك الشعارات والمذيعين..

يسرح بقطيع الماشية فوق رابية الهذيان والغياب وهو -الجسد- في تسريحه للقطيع يقوم على استدراج أنامل الصقيع وهو- الجسد- بذلك يمارس دور الإغراء، مؤكدا ذلك الدور باستخدام التركيبة اللغوية «تابوت الغواية». يقول الغافري:

جسدي يسرح أفكاره

على ربوة الهذيان

يستدرج أنامل الصقيع

القادمة من نافذة الاستلاب

برهانا صاعقا

لاختمار الضوضاء في تابوت الغوايه.(٥٣)

فإلي هذا التأثير الثقافي والإبداعي يرجع غموض المجموعة الأولي (أظلاف بيضاء) كالأمثلة التالية:

أضاءتني بلطة في يد الليل

لمْ أكنْ أعرف وقتها

أن «صفعة الحشيش» تصقل الرؤيا.(٥٤)

هذا الجسد يلبس أظافر الارتعاش

تاركاً وعاء الخيانة ينبت في بوصلة الرأس

في صالاته المبعثرة بين

عيون مفقوءه.(٥٥)

والملاحظة التي لابد من تسجيلها هنا أن شعر زاهر الغافري المنشور في الثمانينات لم يلامس الذات المحلية، أوالهوية العربية كما هو الشأن في شعر معاصره سيف الرحبي. فالغافري اكتفى بهويته الشخصية، وبنى فوق عزلته الجغرافية والمكانية عزلة فردية فصلته من هويته المركزية الاجتماعية والسياسية والثقافية. إذ المجموعة تمثل انعكاسات الذاتية والانطوائية المغلقة التي أضفت على روحه سوداوية قاتمة، ولغة شعرية محكمة الصنع والاختيار، فلم تكن لغة عفوية، ولم

المكاني دوراً بارزاً في شعره من خلال استعادة الصور التي افتقدها في طفولته:

«وبدلاً من أن يلتفت وراءه كي يراها راح يسعى إلى خلقها خلقاً عبر عملية التغرب والترحال التي كانت تلعب دور النقيض الذي يجلو الغبار عن صورة الطفولة، ويعيد إنتاجها كل مرة على نحو يتناسب مع مفارقات اللحظة الراهنة من تجربة الشاعر المعيشة، وهو ما يفسر جانباً كبيراً من ظاهرة التضاد التي تتميز بها لغة سيف الرحبي، وصوره على النحو الذي نراه في «صورة الذنوب المقدسة» و«رحمك الملعون» و«لا يملك حتى صديقاً يقتله».[٦٣]

أما صورة الأم لدي سماء عيسى فلم تكن أما نائمة تذكر الشاعر بضميره، وتطالبه بالحنين والعودة، بل كانت أما أسطورية حاضرة لدى الشاعر، كامرأة أوعنصر رمزي يستخدمه الشاعر متى شاء. يقول الطائي:

المرأة تخرج من جسدك كهيولي
تعقد أسراراً مع جماجم أطفالك
تحلق مخلفة بيض الثعبان
منافي تصرخ من الموت
نسوة يبنين جبانة
أم هاوية تجري لمستقر لها
حروف تتلكأ في الطريق إلى وطن.[٦٤]

التسعينات: الزخم الشعري لقصيدة النثر

على الرغم من أن مدة الثمانينات قد شهدت التحول الجريء والمعلن في كتابة قصيدة النثر على يد الرحبي والغافري، فإن التسعينات شهدت بالمقارنة ما يمكن تسميته بالانفجار الكمي في ممارسة تجربة قصيدة النثر؛ إذ نجحت القصيدة ومروجوها في استقطاب عدد ضخم من الأسماء سواء تلك التي مارست الأشكال

وهو وحيد... وحيد لا يملك

حتى صديقاً يقتله.(٥٩)

ويتكرر مشهد الأم النائمة لدي نتاج الثمانينات، وكأنها سمة شعرية طبعت نتاج الشعراء، فتلك الأم النائمة هي ضمير الشاعر الذي يؤرقه ويدعوه إلى العودة إلى حضن الأم- الوطن. فزاهر الغافري يتذكر صورة أمه النائمة:

المساء طريح الفراش

يحمل فأس الخداع

لأمي النائمة تحت غشاوة الخطيئه.(٦٠)

في حين صورة الأم النائمة على الأسمنت العاري يؤرق هاجس العودة لدي الرحبي:

أيتها الأم النائمة على الأسمنت العاري

بين ركام الخيش والملابس المبعثره.(٦١)

وفي حقيقية الأمر فإن غربة الرحبي تلك لم يعْدُ على كونها غربة اختيارية قادت الشاعر إلى متاهات واسعة ومتشعبة لم تنته إلا في أوائل التسعينات بعودته إلى الوطن الأم حاملاً تاريخاً من التجارب الشعرية والعلاقات الشخصية. ومن النص السابق يدرك الناقد أن مفردة «الأم» إنما هي مرادفة للمكان الأول الذي عاش فيه الشاعر بلدة «سرور»، يقول علوي الهاشمي:

«وتخصيص قصيدة مبكرة باسمها وإهداؤها إليها تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان، ورغبة خفية في العودة إلى عالم الرحم بمستوييه الجغرافي والنفسي، ولكن في صورة من الضراعة والتقديس غالباً ما تقترن بصورة الأم».(٦٢)

وحول تجربة قصيدة النثر في الثمانينات لدي شعراء عمان، يخصص د. علوي الهاشمي جزءاً من دراسته النقدية التي ضمت ثلاثة من شعراء الخليج من بينهم سيف الرحبي بوصفه أحد مؤسسي قصيدة النثر في عمان والخليج. يَعُدُّ الهاشمي أن الحضور المكاني للبيئة التي عاش فيها الشاعر مراحل طفولته الأولي هو حضور مترسم في نتاجه الشعري بمراحله الانتقالية المختلفة؛ إذ يلعب ذلك الحضور

صعوبة متمثلة في قانونها الحر الذي لا يلزم الشاعر باتباع شكلية أوقانون محدد، لأن تلك الحرية تستند إلى قدرات الشاعر، وملكاته الشعورية المتدفقة، والتي تتفاوت بين نص وآخر للشاعر نفسه؛ إذ يقتضي تنوع المشاعر تنوع تكنيك النص أيضاً. النص الواحد يختلف من شاعر لآخر، حتى ولو تشابهت العاطفة؛ إذ لكل شاعر تكنيكه الخاص به، وذلك التكنيك يختلف من نص لآخر للشاعر نفسه، وبالتالي لو أنتج شاعر قصيدة النثر مجموعة شعرية تشتمل على عشرة نصوص، فإن كل نص له ملامحه الخاصة التي تختلف عن النص الآخر، فما بالك لو أن الشاعر نفسه أنتج عشرين مجموعة، كل مجموعة يتفاوت عدد قصائدها أونصوصها من عشرة إلى عشرين أوأكثر. في حين أن شعراء القصيدة العمودية منذ الجاهلية وحتى اليوم لهم طابع خاص مميز ومحدد لا يتجاوزونه، متمثل في الشكل العروضي الخارجي الذي يدرج قصيدة ما في إطار موسيقي معين نتيجة اختيار وزن شعري وقافية معينة، يحتم على الشاعر أن يلتزم به بمجرد انتمائه إلى جيل التقليديين.

وبذلك تبدوجمالية النص الأجد من خلال الصعوبة المتمثلة في قانونها الحر، وفي مفرداتها اللغوية، وتراكيب الجمل التي تتنوع وتتعمق دلالاتها بحسب القراءة التأويلية للنص الواحد، والتي تختلف من قارئ لآخر. وكل قراءة هي إبداع في حد ذاتها وإعلان لميلاد جديد للنص الشعري. وأخيراً، فإن جمالية النص الحداثي في نصوص شعراء قصيدة النثر في عمان تبدوواضحة للعيان من خلال عينة النصوص الشعرية في هذه الورقة.

وعليه فإن الصعوبة في دراسة النتاج الشعري لشعراء قصيدة النثر في عمان في التسعينات لا تكمن فقط في ندرة المصادر والدراسات النظرية والتطبيقية المتصلة بالموضوع كما هي في الثمانينات، وإنما لانعدامها على الرغم من الزخم الكمي والنوعي في النتاج الشعري. إذ شهدت التسعينات وجود عدد من الشعراء الذين تسلموا زمام راية التحديث والانتساب إلى قصيدة النثر، أغلبهم من الشعراء الذين

الشعرية السابقة لقصيدة النثر، أوأولئك الذين وطنوا أنفسهم لكتابة قصيدة النثر كبداية جريئة مرتئيين أن خلو قصيدة النثر من الشكلية العروضية، إما لكونها تجربة شعرية يجدون أنفسهم أكثر قدرة على الشعرية في شكل قصيدة لا تهتم بالشكل والضوابط التي اهتمت بها القصيدة الكلاسيكية، سواء كانت عمودية أوتفعيلية تسهيلاً أولأنها الشكل المتمرد الذي يعكس تمردهم ورفضهم للقيود. وبذلك تكون قصيدة النثر هي النص المنقذ الذي هبط عليهم من السماء ليكون الوسيلة للتعبير عن دواخلهم الشعورية، وغاب عنهم أن الصعوبة في كتابة قصيدة نثر تعلو على صعوبات الشكلية العروضية القائمة على اتباع وزن وقافية.

وأثبتت قصيدة النثر قدرتها على البقاء في خضم التيارات الرافضة لها، والمتنبئة بفشلها، وضعف قدرتها على المواجهة والصمود كحركة شعرية ناشئة ومتمردة على السائد.

أما فيما يتصل برصد جماليات قصيدة النثر كنص أجدّ في مقابل النص البيتي العمودي، ففي اعتقادي الشخصي أرى أن جمالية القصيدة العمودية -بغض النظر عن جمالية الصور الشعرية والمعاني - هي جمالية سمعية شكلانية واردة من استنادها إلى ضوابط خارجية، فرضتها التقليدية العربية التي قنن قواعدها، وضبط أوزانها الخليل بن أحمد الفراهيدي. وهذه الشكلانية إنما هي شكلانية سهلة ليست بمستوى الصعوبة المتحققة في قصيدة النثر، إذ صعوبة النص الأخير ناتجة من التحرر غير المقيد، أوكما سمى (القانون الحر لقصيدة النثر). في حين لا يدرك أدعياء الشعرية وقصيدة النثر أن سهولة القصيدة العمودية خارجية، بمجرد أن يحدد الشاعر عاطفته التي سينظم بها قصيدته، والبحور الشعرية موزعة حسب العاطفة والمشاعر الجياشة، بمعنى أن هناك أوزاناً تناسب عاطفة الحزن، وأخرى تناسب الفرح، وكذلك بالنسبة لمشاعر الحماس والفخر والحب.

وبالمقابل فإن جمالية النص الأجد تكمن في صعوبة كتابة قصيدة النثر، وهي

ولدوا فيها أوأنهم طبعوا نصوصهم بالبيئة الجديدة التي عاشوا فيها وتكيفوا بها وبالتالي نتجت نصوصهم متلائمة مع البيئة الجديدة وفي قطيعة مع الموطن الأصلي؟

فالإقامة الطويلة الاختيارية التي فضّل كل من عبد الله الريامي، وزاهر الغافري أن يقضياها بعيداً عن الممارسة اليومية والمعيشة الحقيقة لوطنهما الأم، لها من الدوافع الاجتماعية والشخصية والمهنية الأثر الأكبر في مسيرة تجربتهما الشعرية. إذ تستحضر نصوص محمد الحارثي تجربة التنقل بين مغامرات السفر من بلدة إلى أخري، ومن دولة إلى أخرى على حد ما أشاد بنفسه:

الأسفار التي جمعناها في قمر الراس

بالخطى الذهبية لريم الروح..

الأسفار التي خبأناها:

مدينة مدينه

وامرأة امرأه

حديقة وارفة البياض

وموسيقا وردية النوم

التي رفونا بحارها ذات سهره

بمطرقة الحزن

وسندان النشوه.(٦٦)

في المقابل استقر ناصر العلوي في عمان؛ لارتباطه بالوظيفة والروتين اليومي مع مطاردة شبح الرحيل والسفر له بين الحين والآخر.

ومع ذلك فقد تبدوالأسباب الكامنة خلف الرحيل اجتماعية واقتصادية ومهنية والتي أثرت تجاربهم الشعرية، وأغنت خبراتهم المعرفية من خلال الطرح ومناقشة بعض الأغراض والموضوعات الشعرية، كفلسفة الحياة والموت، وتجربة الغربة والاغتراب والحنين إلى الأم بالمفهوم العام والخاص، وفلسفة الحب.

بدءوا ممارسة كتابة النص الحر، أوالكتابة خارج الوزن خارج الإطار المحلي، وأصدروا باكورة أعمالهم هناك. تَوّجها زاهر الغافري بأول إصدار تشهده التسعينات بمجموعة شعرية في عام ١٩٩١ (الصمت يأتي للاعتراف) الصادرة من منشورات الجمل بألمانيا. وتبعها بمجموعة أخرى في عام ١٩٩٣ بعنوان (عزلة تفيض عن الليل) الصادرة في مسقط عن مطبعة الألوان الحديثة.

ولعل الطموح في إصدار مجموعات شعرية تشهر انتماءها إلى قصيدة النثر كان وراء إصدار ثلاث مجموعات شعرية صدرت في السنة نفسها ١٩٩٢ ومن الدار نفسها منشورات نجمة - الدار البيضاء، ولم تكن إصدارات تلك السنة من قبيل الصدفة؛ إذ أصدر محمد الحارثي، وناصر العلوي وعبدالله الريامي باكورة أعمالهم الشعرية المنتسبة إلى قصيدة النثر وكأنهم على موعد للظهور، إذ أصدر الأول (عيون طوال النهار) والثاني (نصف الحلم يسرد نصفه الآخر) وأصدر الثالث (فرق الهواء). ثم توالت الإصدارات الشعرية، إذ أصدر سيف الرحبي في عام ١٩٩٣، (رجل من الربع الخالي) تلته مجموعة (جبال) في ١٩٩٦، و(معجم الجحيم) في ١٩٩٧، وكانت خاتمة التسعينات من الإصدارات الشعرية ديوان (يد في آخر العالم) في ١٩٩٨، وأصدر محمد الحارثي (كل ليلة وضحاها) عام ١٩٩٤، ثم تلتها (أبعد من زنجبار) عام ١٩٩٧. وفي عام ١٩٩٦، أصدر طالب المعمري (من يأمن اليابسة)، وأصدر إسحق الهلالي مجموعته الأولي (سيجارة على سطح البيت) في عام ١٩٩٨.

إن معرفة وفهم الأسباب التي دعت شعراء الثمانينات ومن احتذى نهجهم من شعراء التسعينات فيما بعد إلى الرحيل والإقامة مدة طويلة خارج موطنهم الأصلي ضروري لفهم حقيقة قصيدة النثر وهويتها المحلية لشعراء عمان، وتجيب عن التساؤل المطروح هل نجح هؤلاء الشعراء الذين هاجروا باختيارهم وفضلوا الحياة خارج الموطن الأصلي في إيجاد هوية وطنية محلية من خلال أشعارهم للبيئة التي

وليس ذلك فقط بل أصر الشعراء الذين جاءوا بعد الجيل الأول على استحضار العزلة والغياب والرحيل في نتاجاتهم الأولى متأثرين بحضور ثيمة النفي والرغبة الدائمة في الرحيل والسفر الحاضرة في الشعر والمنطوقة شفهياً. وللتأكيد على حضور العزلة والاغتراب التي أصر عليها جيل الثمانينات، كما لاحظنا في تجربة سيف الرحبي، واستمرت لدى الجيل اللاحق الذي بدأ ممارسته للشعرية المتحررة منذ أواخر الثمانينات، وحتى أوائل التسعينات إلى أن سنحت لهم الفرصة في إصدار نتاج شعري يجمع محاولاتهم الأولية لقصيدة النثر، أشار إلى ذلك محمد الحارثي في المجموعة الأولى (عيون طوال النهار) التي أصدرها أثناء إقامته في المغرب عن منشورات نجمة عام (١٩٩٢) إذ كتبت هذه النصوص بين ١٩٨٩-١٩٩١ وفيها يكثر الحديث عن ذكريات الماضي والحنين إليه، والمقترنة بلغة الكأس والنديم، وكأن الحنين إلى الماضي مدفون في اللاشعور، ولا يأتي إلا بالغياب عن الوعي والشعور والغوص في الخمر والشرب لدرجة الثمالة ليطفح اللاشعوري إلى الشعور، ويتم التعبير عن المفقود والمكتوم والمسكوت عنه في لحظات الوعي. يقول الحارثي:

نفتتح هذا اليوم

بكأس من الكلام

وطاولة من الوقت

كأنما لننسى

كأنما لنتذكر

الأيام الخوالي

الأيام المليئه

كأنما لن تعود من مساء الماضي.[٦٩]

ويشير في نص آخر إلى حالة اليأس والسأم والكآبة التي تنتاب الغريب في عزلته وحيداً متمرداً على كل ما كان سائداً، وما كان قديماً، وهنا يستخدم الحارثي لفظة

تتركز تجربة الغربة الخارجية والاغتراب الداخلي في نتاج التسعينات أيضاً؛ إذ يعتقد سيف الرحبي أن السفر حول العالم لا سيما للشعراء والمبدعين في شتي جوانب الإبداع والفنون مطلب حيوي. فقد قضى الرحبي مدة طويلة من الزمن خارج الوطن الأم، فكان موطن شعره المقاهي وشقق الأصدقاء ومحطات القطارات، وكانت أشعاره تنظم من خلال نافذة القطار المسافرة إلى أماكن مجهولة، لذلك كانت قصائد الرحبي ملخصة للأماكن التي شهدت مولدها الأول. وتعد مجموعة الرحبي (رجل من الربع الخالي) المنشورة ١٩٩٣ تعبيراً صادقاً عن الحنين والشوق إلى الوطن.[٦٧] ففي تلك المجموعة عبر الشاعر عن فلسفة الحياة ومذاقها، مذاق الغربة والحنين إلى أولئك الذين عاش معهم، ففي قصيدة بعنوان (الذين كانوا) يعود الرحبي بذاكرته إلى الأيام المنسية من طفولته وصباه:

كنتم تمرون على أيامنا

وتلامسون الزهر

ذلك الندى في الكلام

وتلك الأغاني

كنتم ذكرى قيامة للفرح

وأفاقاً تستحضر قتلاها..

وكنتم قبل قليل:

«بناة العزله».[٦٨]

في النتاج الشعري الحداثي لمدة الثمانينات وأوائل التسعينات تأكيدٌ لثيمات العزلة والاغتراب، والحنين والإصرار على معايشة التجربة الشعرية، والتفاعل المستمر لها حتى وإن كان حضورها متخيلاً في الشعر وغائباً عن الكينونة والوجود. وهذا الإصرار له ما يبرره؛ إذ إن الغالبية العظمى من شعراء تلك المرحلة شهدوا ميلاد البذرة الشعرية المتحررة وهم في الخارج، واستمروا في استحضار الغياب والعزلة في نتاجاتهم التي جاءت بعد ذلك، والتي نشرت وهم مقيمون في بلدهم الأم،

حيث أداعب

بجسارة يد من حلم

حقيبة سفري الغافيه

في بلور المسافه

بعيداً

عن دموع تغزلها البلاد خيطاً

يشد صنارة حزينه.(٧١)

ويستمر مشهد العزلة والغربة في النتاج الشعري لشعراء أوائل التسعينات، ففي المجموعة الأولى لناصر العلوي (نصف الحلم يسرد نصفه الآخر) يعبر عن حالته النفسية الكئيبة التي اعترته، وهو وحيد مبعثراً شتات نفسه:

تقودني يداي

لأضغط على الفراغ

وما تبقى أقذفه في الأفق

هكذا يصبح خوفي بهوا معزولاً

تعلمت الخيانه..

لذلك أصحو مبعثراً كالتنين

أمام بيتي

أجمع ما تبقى من ذريتي

وأوزعها على الحانات والطاعون.(٧٢)

الملاحظ من النص السابق أن الغربة والعزلة تزيد الشاعر وحشة وقسوة داخلية وليس عزلة بريئة، تبعده عن شرور النفس الداخلية. إذ يؤكد النص أن النكوص الداخلي يثير المشاعر المتمردة، فيتحول المرء من شخص يستحق الإشفاق والرفق إلى وحش آدمي يتحول إلى تنين، ينقض على ما يصادفه حتى أقرب الناس إليه،

«فم العزلة» استخداماً استعارياً؛ إذ يصبح للعزلة فم يغلق كل الأبواب الخاصة حتى لا يتسلل أحد إلى الوحيد الذي يجلس في عزلته، وهذا الاستخدام الاستعاري يشي بأن العزلة والوحدة أصبحتا شيئاً محببا للوحيد الذي ليس له أحد، وتعمل العزلة على غلق كل الأبواب المجاورة التي قد تكسر عزلة الوحيد:

في غرفة مغلقه

بفم العزله

يفتح بابه الخاص

يقذف بيد السأم

مسلات الفروض والسنن

نحو بحر مجاور.(٧٠)

وكنتيجة طبيعية للغربة والاغتراب الدائم والسفر الذي جاء لظروف معينة، تنتاب الشاعر حالة من الحنين الدائم في لحظات يصعب فيها تجاهل الوطن والأهل والأم والأصدقاء، فيغرق الشاعر في بحر الذكريات والأيام الماضية الجميلة، يتذكر البحر، والأمواج، والجبال، والشمس الحارقة، ويتمني في تلك اللحظات أن يصحو ويجر حقيبة سفره عائداً إلى موطنه، ولكن بمجرد الصحو تغيب عنه الفكرة الطارئة. هذا الحنين تكرر مراراً في شعر سيف الرحبي لمدة الثمانينات، وينسحب حضور الحنين في شعر محمد الحارثي؛ إذ يتذكر كل شئ:

جبل مكسوّ بمخدع مفضض بفكرة البحر النائمة في الموقد المقمر..

ذات صباح مشمس بالظل

على سطح سفينة مبحرة بوقود

تبخره نداءات العودة إلى ميناء ما

حدّ اختلاسه ماء البحر كاحتياطي مدلل

حدّ الانحراف الذي تزكيه بوصلة معطوبه..

هي ما يصنع هذا الخوف الغامض
والرحب
في الأماكن العذبة للخيال
وهي ما يجعل الأشياء تدنو هشيمه
ومقلقة كالنفس..
يمنعني الزجاج أن أصل الشظايا
التي تناثرت مني
ريثما
يصعد الرصاص إلى الحواس المعطله.(٧٦)

أما إذا نظرنا إلى ثيمات العزلة والغربة في نصوص إسحق الهلالي فلا تكاد تمثل حضوراً قوياً بالمعنى الموجود في نصوص الثمانينات؛ إذ لم يعش الشاعر غربة حقيقية (Solitude) أواغتراباً خارج الوطن الأم بالمعني الحقيقي للكلمة، بل لعله عاش غربة ووحدة داخلية ولّدَها رفض الواقع المحيط لشعوره بعدم التكيف والتلاؤم مع ما حوله.

والغرض الشعري الأكثر تمثلاً في تجربة إسحاق الهلالي الشعرية هي سوداوية المشاهد.(٧٧) فمجموعته مليئة بالمشاهد والصور الشعرية الثملة بالسوداوية والتشاؤمية إلى الحد الذي تشعر فيه بالامتعاض والغثيان؛ إذ تتلبس سوداوية الموت القارئ من الصميم إلى الصميم لدرجة تشعره أن لا منفذ منها ويمني النفس بأن هذه الحدة والعمق في تصوير الموت، والاشتياق إليه سوف تنفرج مع توالي القصائد ولكن هيهات له ذلك فسوداوية مشاهد الموت هي السمة الغالبة ولا سمة سواها.

ومنذ القصيدة الأولي في المجموعة تشعر بالألم الذي يكتنف القصيدة، والتي يصور فيها إسحاق الهلالي تعاطفه مع الشجرة التي شاخت وجفت أوراقها، ولم تعد تلفت انتباه المارة إلى نضارتها وأغصانها الوارفة التي كانت ملتقى الناس يستظلون بها من حرارة الشمس، ويتعمق مشهد اليأس والشيخوخة حين تدرك الشجرة أن

وهم أبناؤه فيقدمهم هبات إلى الحانات والأوبئة. ويؤكد هذا التحول الداخلي إلى الوحشية:

لي عبق الوله بالجريمه

جريمة الأفراح والموت

لي نعش فاخر كالبكاره.(٧٣)

تطغي فلسفة الحياة والوجود في تجربة ناصر العلوي الشعرية؛ إذ يتعمق في تصور الأشياء المحيطة به، ويتخيل اللامتخيل، ويرسم له كينونة الوجود والتحقق، فيتخيل الشاعر حواراً خارجياً (Dialogue) بينه وبين الفراغ فيصور الفراغ، وكأنه شخص يهمس له أن يحشو العالم في موضع طلقة، ويرد عليه الشاعر بسخرية وتهكم:

يهمس لي الفراغ

أن أحشر العالم

في موضع طلقة في الرأس

لكنك أيها الأعزل كطينة الوادي

ريح من البر تزين لك ذراعيك.(٧٤)

ومرة أخرى يهب الحياة لمن ليس له حياة؛ إذ يصور الأبواب، وكأنها تنحني، والسماء على شكل خيوط من الرعب:

كانت الأبواب تنحني على الصدور

خشية إغلاقها

وكانت السماء خيوطاً من الرعب

فاجأها الوقت.(٧٥)

ويواصل العلوي نقاشه في فلسفة الحياة والوجود؛ إذ يؤكد أن الخوف والرعب هي الخطيئة الأولي في الحياة، والتي تقود إلى تعطيل الحواس البشرية، وبالتالي فقد الإنسان لحواسه الوظيفية ويبقي الخوف هو المسيطر في قيادة الحياة:

الخطيئة الأولي لحياتنا

كمين)؛ إذ يشير المعنى إلى وجود فأس تترقب، أوأن الشجرة أصابها الكبر والشيخوخة وأدركت أن القطع ينتظرها؛ لذلك فالشجرة تتهيأ للفأس التي تترقبها في كمين. إذاً فالجملة الاسمية الأخيرة تؤكد معنى السوداوية والتشاؤمية التي حقنها الهلالي في النص حقناً متكرراً.

وفي النص التالي يعلن الهلالي رغبته في البقاء وحيداً؛ إذ إن الوحدة عنده مصدر متعة ولذة تدفعه إلى كتابة قصيدة، ولكن ما أن يكتب قصيدته تتحول متعة الوحدة إلى لعنة، إذ يطبق عليه العالم إطباقاً قوياً لا يجعل له متنفساً يستنجد فيه بأحد يخلصه من موت محتم، يقول:

أتلذذ بوحدتي

بيد أنني ما أن أفرغ من قصيده

حتى يطبق العالم عليّ.[٧٩]

فسوداوية الهلالي تتكثف في مشاهد مليئة بالغموض وسوداوية الموت، إلى الحد الذي يشبه نفسه كمن ينتظر حتفه، المخبأ في جرة بعيدة عن أنظار الناس حتى تمتلئ ويموت:

كمن خبأ قدره

في جره

ينتظر الرب أن يملأها

فتفيض.[٨٠]

وتتوالى مشاهد الموت والحزن الغارقة في السوداوية. ففي المشاهد التالية تتوالى الصور الشعرية المحملة برائحة الموت؛ ليتيقن الهلالي بأنه كلما بالغ في الضحك كان البكاء المجهش النتيجة الحتمية التي تقوده إلى سوداوية وكآبة قاتمة:

كلما أوغلت في الضحك

كلما أوغلت في البكاء.[٨١]

وتزداد حدة السوداوية في شعر الهلالي إلى الدرجة التي يتصور فيها أن الحياة

كبرها قد يؤول إليها بالقطع؛ إذ هناك فأس تتحين الفرصة؛ للانقضاض على الشجرة الشائخة، يقول الهلالي:

الشجرة في طرف الشارع

تعلم أن المارة

لا يلتفتون إلا لماماً

وإن أوراقها الخضراء

اليابسه

أحصت عدد السنين

وإن

ثمة فأساً

تقترب في كمين.(٧٨)

أما من حيث لغة النص فتتضح من القصيدة سمة التجسيد (Anthropomorphism) التي ألبسها الشاعر أشياء جوامد، نقلها من جمودها وثباتها إلى عناصر تتسم بالحيوية والحركة والمشاعر الإنسانية، مثل: (الشجرة تعلم..) (فأس تترقب في كمين). سمة التجسيد تلك أكسبت الصورة الشعرية في النص صفة الإحساس بالحزن والألم التي في الشجرة، وصفة الترقب وتحين الفرصة للفأس.

واللغة الشعرية في النص تأخذ طابع التأكيد وحدوث الفعل؛ إذ استخدام الجملة الاسمية في (الشجرة تعلم أن المارة لا يلتفتون) فالشجرة في يقين تام أن المارة – الذين اعتادوا رؤية الشجرة مورقة الأغصان ومخضرة الأوراق، قد شاخت وتناثرت أوراقها– قليلاً ما أصبحت الشجرة تلفت انتباههم. وتتردد الجملة الاسمية في (أن أوراقها الخضراء اليابسة أحصت عدد السنين) للجملة تأكيد أقوى باستخدام الخبر بصيغة فعل الماضي (أحصت) على عكس الجملة الاسمية الأولي في (أن المارة لا يلتفتون) التي جاء الخبر فيها فعلاً مضارعاً يشير إلى احتمالية الالتفات بنسب متفاوتة بحسب المارة. والجملة الاسمية الثالثة في النص (وأن ثمة فأسا تترقب في

سماء عيسى- وتبدوهذه البداية طبيعية في عمان، وهي في ذلك شأنها شأن البلدان العربية الأخرى التي جابهت وتصدت للحداثة الشعرية في هجوم لاذع. فمسألة الهجوم والخوف من المواجهة مسألة طبيعية، وظاهرة صحية عاشتها التجربة الشعرية العربية الحديثة في البلدان العربية الأخرى؛ نتيجة لتمردها على السائد وكسرها للذائقة العربية في القصيدة العمودية. والخروج من الإرهاصة الأولى في السبعينات والدخول في الظهور المدهش والجريء والمعلن في مرحلة الثمانينات، ثم الدخول في التسعينات، وهي المرحلة التي أفرزت كماً هائلاً من النتاج الشعري المطبوع، هذا التدرج الزمني جعل من تجربة قصيدة النثر في عمان تفرض نفسها فرضاً على المشهد الشعري، وألزمت القارئ والمتلقي قراءتها على الرغم من استمرار الهجوم حتى اليوم.

وعلى الرغم من الهجوم والرفض اللذين قوبلت به قصيدة النثر في بداية ظهورها، إلا أن التجربة الشعرية تمكنت على مدى ثلاثة عقود من الزمن من تشكيل ظاهرة فنية ملحوظة نتيجة للحضور المدهش للشعراء ونتاجهم الشعري. كما أثبتت قصيدة النثر قدرتها على تسجيل أصوات حقيقية عكست معوقات اجتماعية وسياسية وفنية كانت قد تعرضت لها. وقصيدة النثر في عمان اليوم تعيش مرحلة تجاوزت النشأة وتواكب مرحلة التطور، وهي بالتالي لا تقل أهمية في الطرح والتناول عن التجربة ذاتها في العالم العربي. بل إن تجربة قصيدة النثر في عمان - على حد تعبير الشاعرة سعدية مفرح - «تتوازي مع الحركة الشعرية العربية في معظم مساراتها القطرية، وكثير من الأسماء العمانية على صعيد الشعر حققت حضوراً عربياً كبيراً».[٨٦]

إضافة إلى أن شعراء قصيدة النثر في عمان شكلوا موقعهم من الخريطة العامة لقصيدة النثر العربية، كما أن لهم هوية وخصوصية في قضايا المعالجة الشعرية، والمعجم اللغوي، والتراكيب والصور الشعرية التي تتماس مع هويتهم الثقافية والمحلية، وهي هوية تقترب وتبتعد بدرجات متفاوتة عن هوية قصيدة النثر العربية.

ليل مستمر، وأن فجيعته بالليل لن تنتهي أبداً لأن كل ليل سيعقبه ليل آخر. وهكذا يكون في شقاء وكآبة دائمة وظلمة لا تنقشع:

يا إلهي

هذا الليل

سيعقبه ليل!(٨٢)

ويجسد الهلالي صورة الأرض التي تطؤها أقدام العابرين بصورة امرأة تنتحب بغزارة من شدة وطأة الأقدام عليها:

لو علمت الأرض

أقدام العابرين

لما كفت عن البكاء.(٨٣)

وفي مشهد آخر يجسد الهلالي نزعة الروح بالشيء الذي يقبض عليه باليدين لا لشيء سوى خنقه والقضاء عليه، إذ يتمنى الهلالي لو أن الروح تطالها يداه:

لو أن الروح

تقبضُ باليدين !!.(٨٤)

وتتعمق السوداوية وتجسيد الموت في النص التالي الذي يصور فيه الشاعر تصاعد الموت إليه ببطء واحتفاله بالموت، كمن كان ينتظر قدوم زائر بشغف ولهفة:

فلأحتفل بالموت المذهب يسري على جسدي سلماً سلماً، نخبك يا موت نخب الحياة، نخب التي أبرقت في جنازي فاختفيت: الحياة/الممات. تسليت بالموت قبل الحياة، وأنا صاعداً صاعداً في زمهرير أمص حليب نداه، حيث العرائش مصقولة بالفراش، أسمّي الذي أريد بالذي لا أريد، وألعب لعب الصبايا بين حارات يتمها الطين، حيث ترضع أم وحيدتها في مساء البهاء.(٨٥)

وبناءً على ما سبق ذكره، فإن تحديد موقع قصيدة النثر في عمان من خريطة الكتابة الشعرية الحداثية العربية قضية مهمة وضرورية في هذا السياق. فإذا كانت البداية الأولى لظهور قصيدة النثر في عمان بداية خجلة ووجلة، كما تمثلت في تجربة

التي مهدت لدخول نوع شعري جديد، نما وتشكل وتطور في مجال الكتابة الشعرية الجديدة في عمان، وعرف فيما بعد بمصطلح قصيدة النثر.

وكان المحور الرئيس في هذه الدراسة هو التأريخ والتنظير لمرحلة البدايات والإرهاصات الأولى في السبعينات، والتي شهدت الظهور الخجول، ومن ثم العبور إلى المراحل التي شهدت حضوراً حقيقياً سواء بعدد الشعراء الذين، طبعوا نتاجهم بالحداثة الشعرية، أوبالنوعية الجيدة من الكتابة الشعرية، والتي تحقق فيها التكنيك الفني لقصيدة النثر.

توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج كان من أبرزها:

أولاً، وجود عدد من العوامل وراء تحول الاتجاه الشعري من التقليدي إلى الحداثي في كتابة قصيدة النثر في عمان ومنطقة الخليج. أولها الطفرة النفطية التي جلبت معها الثروة والرخاء الاقتصادي والاجتماعي لسكان الخليج والعاملين فيه، والتي أدت بالتالي إلى تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية. وقد جلبت تلك التغيرات معها التأسيس للصحافة ووسائل الإعلام، والتي أثرت بدورها أعمق التأثير في سكان الخليج من المتعلمين والأميين، والذين كانوا في عزلة عن أي اتصال خارجي بالعالم. وقد تمثل التغيير والتحول الثقافي والفكري في عمان في تحول شعرائها من كتابة قصيدة كلاسيكية تقليدية إلى كتابة قصيدة حرة، تمتلك نظام الخروج عن المألوف.

ثانياً، أن التداخل والتواصل الحضاري الذي تم بين دول الخليج العربي ودول العالم العربي قد أسهم في دعم حكومات الخليج على إرسال بعثات من الطلبة والمثقفين إلى بعض الدول العربية، كمصر ولبنان وسورية والعراق، بغرض الحصول على درجات علمية، واكتساب خبرات ومهارات جديدة. هذه البعثات كانت فرصاً كبيرة مكنت الطلبة من العيش في مدن وعواصم على درجات من الحضارة والتطور مقارنة بالدول التي ينتمون إليها. والنتيجة الطبيعية لذلك التواصل والتداخل الثقافي والحضاري أن قامت علاقات ثقافية بين سكان الخليج ومثقفي وشعراء العالم

تتضح هذه الهوية المحلية والخصوصية الثقافية من خلال توظيف رموز الذاكرة والتاريخ المحلي للبلد، مثل: رمز أحمد بن ماجد، ورمز البرتغاليين، ورمز الجبل الأخضر، ورمز السحر والسحرة والمغيب ومهرجان السحرة وجو اللبان، كما اتضحت في نصوص سيف الرحبي وسماء عيسى. كما تتجلى تلك الهوية من خلال توظيف تاريخ الإمبراطورية العمانية وامتداد نفوذها في شرق أفريقيا، كما اتضحت في نصوص محمد الحارثي.

وأخيراً، يمكن القول: إنَّ مكانة قصيدة النثر في عمان لا تقل شأنا في حضورها عن مثيلاتها في العالم العربي؛ لكونها شكلت ظاهرة لفتت إليها انتباه الباحثين والدارسين في حقل الحداثة الشعرية، كما تتضح تلك الأهمية من خلال الدراسات النقدية التي قدمت حول تجربة قصيدة النثر في عمان، والتي سبق الإشارة إلى بعض منها. إضافة إلى ترجمة بعض من النصوص الشعرية الحديثة إلى اللغة الإنجليزية ونشرها في أنثولوجيا، كدراسة سلمي الخضراء الجيوسي(٨٧) حول الأدب الحديث في الجزيرة العربية أومجلات تهتم بالكتابة الشعرية الحداثية، كمجلة بانيبال(٨٨) anipal وأخيراً الدراسة التي قدمتها الباحثة البولندية بربارا ميخالاك حول الشعر والنثر العماني.(٨٩)

الخاتمة

كان المقصد الرئيس لهذه الدراسة هو محاولة أولية لرسم الملامح الظاهرة والكامنة التي تشكل حركة النشأة والتطور لقصيدة النثر في عمان على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. وعلى الرغم من عدم وجود الدلائل الكافية لتحقيق المقولة التي ترى أن السبعينات كانت البداية الفعلية لظهور قصيدة النثر في عمان، كما كشف عن ذلك نصوص سماء عيسى الشعرية، فإن الدراسة استندت إلى مبررات وإشارات وشهادات تجعل من تجربة سماء عيسى الإرهاصة الأولى، والشعلة

اسم الشاعر	القصيدة العمودية	المرحلة المشتركة	قصيدة التفعيلة	المرحلة المشتركة	قصيدة النثر
عبدالله الخليلي	●	●	●		
عبدالله الطائي	●				
محمود الخصيبي	●				
أبو سرور حميد الجامعي	●				
هلال السيابي	●				
هلال العامري	●	●	●		
سعيد الصقلاوي	●	●	●		
سماء عيسى الطائي					●
زاهر الغافري	●	●	●	●	●
سالم الكلباني	●				
سعيدة خاطر	●	●	●		
صالح العامري			●	●	●
سيف الرمضاني	●	●	●		
سيف الرحبي	●	●	●	●	●
عبدالله الريامي					●
عاصم السعيدي	●	●	●		
محمد الحارثي	●	●	●	●	●
ناصر العلوي					●
إسحاق الهلالي					●
طالب المعمري					●

الجدول رقم ١: جدول توضيحي لشعراء التجربة الشعرية الحديثة في عمان

العربي، والتي أسهمت بدورها في التأسيس لحركة شعرية جديدة، عرفت بحركة قصيدة النثر في الخليج.

ثالثاً، حاولت هذه الدراسة تجاوز إشكالية المصطلح التي شغلت أذهان واهتمام النقاد العرب والشعراء والباحثين على حد سواء. كما سعت إلى أن تكون قد رسخت البدائل الاصطلاحية التي تستخدم كبديل للمصطلح الشائك.

رابعاً، يخلو المشهد الشعري العماني في كتابة قصيدة النثر من وجود عنصر شعري نسائي – في مدة الدراسة – يشغل حيزاً من المساحة التي يشغلها العنصر الشعري الذكوري، إذا ما قورن هذا المشهد بمثيله في دول الخليج المجاورة، كالإمارات والسعودية والبحرين.

خامساً، برزت مرحلة الثمانينات في الكتابة الشعرية الحرة في عمان كظاهرة حقيقية نتيجة للحضور الفعلي للشعراء، ونتاجهم الشعري، والذين أثبتوا للقراء والمتلقين قدرتهم وإمكانيتهم في تقديم صوت صادق، يعكس الصعوبات الشخصية والاجتماعية والسياسية التي واجهتهم. وعليه فإن الحركة الشعرية الحرة في المشهد الثقافي العماني قد وضعت أولى بذورها في السبعينات، ونمت في الثمانينات وحصدت ثمار زرعها بكم نتاجي بلغ ذروته في التسعينات من القرن العشرين حتى غدت حركة شعرية لا تقل شأناً وأهمية من الحركة الشعرية العربية بوجه عام، بل إن كلتا التجربتين تشيران إلى مسار متوازٍ.

أخيراً، نجحت قصيدة النثر في عمان على مدى ثلاثة عقود من القرن العشرين على أن تكوّن لها موقعاً لافتاً يجذب إليه أنظار الباحثين والدارسين المهتمين بحقل الحداثة الشعرية العربية. كما تمكنت قصيدة النثر من إثبات هوية وخصوصية النص الحداثي العماني من خلال الموضوعات الشعرية التي تطرق إليها شعراء الحداثة من العمانيين، لدرجة أن أصبحت هذه القصيدة متوازية مع القصيدة النثرية العربية.

الشعر العماني المعاصر.(مسقط: /مطابع النهضة، ٢٠٠٠) ص ٢٧١-٢٧٢.

٩- المرجع نفسه، ص ٢٦٥.

١٠- Michalak-Pikulska, Barbara, Modern Poetry and Prose of Oman:1970 - 2000. Krakow: The Enigma Press, 2002: 101.

١١- لمزيد من المعلومات حول القيمة الموضوعية ومصداقية البحث العلمي في تناول الشعر الحديث في عمان للقارئ الرجوع إلى المراجع التالية:

- درويش، أحمد، مدخل إلى دراسة الأدب في عمان: مسقط: دار الأسرة، ط١، ١٩٩٢.
- عبد الخالق، علي، الشعر العماني: مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٤.
- ______، اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث: أطروحة دكتوراه عير منشورة: القاهرة: مطبعة الجريسي، ١٩٨٠.
- عبد الحليم، عبد اللطيف، في الشعر العماني المعاصر: القاهرة: مكتبة النهضة، ط١، ١٩٨٧.

١٢- من جملة دراسات الماجستير أذكر ما يلي:

- الكندي، محسن، عبدالله الطائي: حياته وأدبه، ١٩٩٤- جامعة السلطان قابوس.
- المحروقي، محمد، أبو مسلم البهلاني شاعراً، ١٩٩٥- جامعة السلطان قابوس.
- اليحيائي، شريفة، شعر سعيد بن خلفان الخليلي: دراسة تحليلية، ١٩٩٥- جامعة السلطان قابوس
- الكلباني، علي، شعر ابن شيخان: المهاد والأبعاد: دراسة فنية تحليلية، ١٩٩٥- جامعة السلطان قابوس.
- الفارسي، سعيدة، الشعر العماني المعاصر، ١٩٩٥- دار العلوم- القاهرة.
- الغيلاني، سبيت، الشعر العربي العماني في المهجر العماني، ١٩٩٦، الجامعة الأردنية.
- اليحمدي، بدر، الدراسات الأدبية الحديثة للأدب في عمان، ١٩٩٧، جامعة السلطان قابوس.
- الموسوي، شبر، اتجاهات الشعر العماني المعاصر ١٩٧٠-١٩٩٥، (مسقط: دار مطابع النهضة،٢٠٠٠).

١٣- الموسوي، شبر، اتجاهات الشعر العماني المعاصر ١٩٧٠-١٩٩٥، دراسة أكاديمية ظهرت لباحث عماني تتناول الاتجاهات الشعرية المعاصرة في عمان مروراً بالقصيدة العمودية وانتهاء بقصيدة النثر على الرغم من التحفظات التي يمكن أن تطال هذه الدراسة خاصة فيما يتصل بالأحكام المتعلقة بشعراء قصيدة النثر في عمان وموقف المؤلف من الحركة ككل ومن شعرائها.

١٤- من أهم الكتابات الانطباعية حول التجربة الشعرية الحديثة في عمان والعالم العربي والتي سجلت بأيدي شعراء عايشوا التطورات الشعرية بدءاً من القصيدة العمودية والتفعيلة حتى الوصول إلى

الحواشي:

١- حول أزمة المصطلح في قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الحديثة، للقارئ أن يعود إلى جملة من الدراسات التي تناولت أزمة المصطلح:

- al-Tami, Ahmed Saleh, The Poetic Theories of the Leading poet-critic of Arabic New Poetry, Ph.D. thesis submitted to Indiana University, 1987.
- El-Azma, Nazeer, Free Verse in Modern Arabic Literature, Ph.D. thesis submitted to Indiana University, 1969.
- Meisami, Julie Scott, New Forms in Modern Arabic Poetry 1900-1065, Ph.D. thesis submitted to University of California, 1971.
- Khouri, Mounih, Studies in Contemporary Arabic Poetry and Criticism, (Middle Eastern Series, No.16, Jahan Book Co, 1987).
- المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥.
- ________ من البيت إلى القصيدة، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٣.
- حداد، قاسم، ليس بهذا الشكل ولا بشكل أخر، الكويت: دار قرطاس للنشر، ١٩٩٧.

٢- Khouri, Mounh, Studies in Contemporary Arabic poetry and Criticism, p. 103.

٣- عبد الستار جواد «قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي» مجلة الأدب المعاصر: العدد ٤١، السنة ١٩٩٠، ص: ٤٦-٥٥.

٤- Salma al-Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. (leiden: E.J. Brill, 1977) vol.2, p.631.

٥- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين،١٩٧١ ص: ٢١٣-٢٢٢.

٦- الحاج، أنسي، مقدمة مجموعة (لن)، بيروت: دار الجديد، ١٩٩٤ ص: ١٥-١٧.

٧- الكتاب المشار إليه للمؤلفة الفرنسية سوزان بيرنارد هو عبارة عن أطروحة دكتوراه في الآداب في فرنسا: Le Poéme en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours. Paris: Librairie Nizet, 1959

٨- منهج الموسوي في تقسيمات شعراء قصيدة النثر ينقسم ثلاثة مستويات قائم. المستوى الأول: شعراء الرواد الذين تتشابه تجربتهم من حيث الهجرة والإقامة خارج عمان لمُدَدٍ طويلة قبل سنوات النهضة. المستوى الثاني: يبرز فيه عدد من الشعراء الشباب الذين درسوا خارج عمان ولكنهم لم يجربوا الهجرة من عمان. في حين تمثل المستوى الثالث في مستوى الكتابة النثرية المفتوحة التي تتسع لعدد كبير من الأسماء التي بدأت الكتابة النثرية مباشرة دون أن يكون لهم أية تجربة عميقة في الكتابة أوحتى ثقافة شعرية وتبدو المسألة بالنسبة لهم مسألة تقليد واستسهال لعملية الكتابة النثرية ولذا فإن نصوصهم مجرد استنساخ للنصوص النثرية الأخرى. اتجاهات

٢٣- الموسوي، شبر بن شرف، اتجاهات الشعر العماني، ص ٢٧١.

٢٤- السابق، ٢٧١.

٢٥- صالح، فخري، عن الروح المعذبة وزمان الخسارات: قراءة في تجربة قصيدة النثر في عمان. الملحق الثقافي: جريدة عمان: الأربعاء تاريخ:١٠/أكتوبر ٢٠٠١، ص: ٢٢.

٢٦- حداد، قاسم، نص على نص: رأس السيف المسافر: قراءة في شعر سيف الرحبي. مادة مأخوذة من موقع قاسم حداد الإليكتروني:.haddad.com/nass/nas-10.htm

٢٧- حداد، قاسم، نص على نص: رأس السيف المسافر: قراءة في شعر سيف الرحبي. مادة مأخوذة من موقع قاسم حداد الإليكتروني:.haddad.com/nass/nas-10.htm

٢٨- حداد، قاسم، نص على نص: رأس السيف المسافر: قراءة في شعر سيف الرحبي. مادة مأخوذة من موقع قاسم حداد الإليكتروني:.haddad.com/nass/nas-10.htm

٢٩- يوسف، سعدي، خطوات الكنغر: آراء ومذكرات، ص ١٢٩.

٣٠- الحارثي، محمد (١٩٩٦) قصيدة التفعيلة: الحلقة المفقودة في التجربة الشعرية في عمان. ص.٣ (الملحق الثقافي) في جريدة عمان الصادرة بتاريخ ١٨/ أبريل ١٩٩٦.

٣١- يوسف، سعدي، خطوات الكنغر: آراء ومذكرات، بيروت: دار المدى، ١٩٩٧، ص ١٢٩.

٣٢- حداد، قاسم، نقد الأمل: مكابدات الشخص بعد ذلك، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨، ص١٤٠.

٣٣- عيسى، سماء، نذير بفجيعة ما، ص ١١-١٢.

٣٤- عيسى، سماء، ماء لجسد الخرافة، ١٩٨٥، ص ٥.

٣٥- المصدر السابق، ص ٦.

٣٦- المصدر السابق، ص ٩.

٣٧- المصدر السابق، ص ١٠.

٣٨- عيسى، سماء، نذير بفجيعة ما، ص ١٢.

٣٩- المصدر السابق، ص ١٣.

٤٠- حداد، قاسم، نقد الأمل: مكابدات الشخص بعد ذلك، ص ١٤٥.

٤١- عيسى، سماء، نذير بفجيعة ما، ص ١٢.

٤٢- المصدر السابق، ص ١٨.

٤٣- حوار مع سيف الرحبي: بعيداً عن الشللية: مجلة المدى، العدد ١٧، السنة ٥، ١٩٩٧، ص٥٥ - سوريا.

ممارسة كتابة الشكل الأجد للقصيدة العربية، تلك التي أصدرها سيف الرحبي(١)ذاكرة الشتات، منشورات دار الفارابي: بيروت واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩١، (٢) حوار الأمكنة والوجوه: نصوص ومقالات نقدية، الصادر عن مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر، ط١، ١٩٩٩. وإن كان الإصدار الأخير اشتمل على مقالات سبق وللشاعر أن ضمنها إصداره الأول، إلا أنها بغض النظر عنها تضيف إلى المكتبة الشعرية في عمان شيئاً.

١٥- حول موضوع نشأة قصيدة النثر في الخليج بصفة عامة بدون التركيز على عمان تم نشر دراسة مختصرة بعنوان الغياب التنظيري والنقدي لقصيدة النثر في منطقة الخليج العربي بقلم شريفة اليحيائي وذلك في جريدة الزمان اللندنية العدد ١٣٠/ ١٣١ - السنة الأولي، في حلقتين بتاريخ ١٩-٢٠ -٩- ١٩٩٨/ ٢١-٩-١٩٩٨. كما أن الباحثة قد نالت درجة الدكتوراه عن أطروحتها التي تحمل عنوان «البدايات الأولى لظهور القصيدة الحرة في منطقة الخليج:١٩٧٠-١٩٨٠» من جامعة ليدز- المملكة المتحدة: ٢٠٠١) وأخيراً ظهر مرجع أكاديمي يتناول فصل منه دراسة التطورات الشعرية في عمان من ١٩٧٠-٢٠٠٠: Barbara Michalak-Pikulska, Modern Poetry and Prose of Oman 1970-2000 . Krakow: The Enigma Press, 2002.

١٦- حول موضوع النشأة والتطور في قصيدة النثر في منطقة الخليج انظر ما يأتي: الهاشمي، علوي السكون المتحرك: بنية الإيقاع، ج١، أبو ظبي: منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢، سعيد العلوش، أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر، الرباط: دار إمبريال، ط١، ١٩٩٩. النابلسي، شاكر نبت الصمت: دراسة في الشعر السعودي المعاصر، ١٩٩٢، البازعي، سعد ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ١٩٩١، أباظة، نزار الاتجاهات الأساسية للشعر الحديث في دولة الإمارات العربية المتحدة ١٩٢٠-١٩٩٠، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩٧.

١٧- الحارثي، محمد، قصيدة التفعيلة: الحلقة المفقودة في التجربة الشعرية في عمان: جريدة عمان: الملحق الثقافي، ١٩٩٦-ص ٣.

١٨- الحارثي، محمد، (١٩٩٦) المصدر السابق

١٩- عبد الحليم، عبد اللطيف، في الشعر العماني المعاصر. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٩،ط١ ص: ٧١.

٢٠- عبد الحليم، عبد اللطيف، المصدر نفسه ص: ٧١.

٢١- المصدر السابق عبد الحليم، ٧٢.

٢٢- المصدر السابق، ٧٣.

٦٦- الحارثي، محمد عيون طوال النهار: الدار البيضاء: منشورات نجمة، ١٩٩٢، ص ١٢-١٣.

٦٧- ينظر أبو لوز يوسف، شاعر يلعب مع النرد، مجلة الشروق، العدد ٨٦، ٢٥/١١-١/١٢/ ١٩٩٣، ص ٤٩.

٦٨- الرحبي، سيف رجل من الربع الخالي، بيروت: دار الجديد، ١٩٩٣، ص ٤٧.

٦٩- محمد الحارثي، عيون طوال النهارص ٧-٨.

٧٠- المصدر السابق، ص ٣٢.

٧١- المصدر نفسه، ص ٣٧-٣٨.

٧٢- العلوي، ناصر نصف الحلم يسرد نصفه الأخر، الدار البيضاء: منشورات نجمة، ١٩٩٢، ص ٧-٨.

٧٣- المصدر السابق، ص ١٧.

٧٤- المصدر نفسه، ص ٢٩.

٧٥- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٧٦- المصدر نفسه، ص ٣٢-٣٣.

٧٧- إسحاق الهلالي، إسحاق سيجارة على سطح البيت. بيروت: دار الجديد، ١٩٩٨.

٧٨- الهلالي، إسحاق، المصدر السابق، «قصيدة شجرة»، ص ٩.

٧٩- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة الوحدة» ص ١٣.

٨٠- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة اشتباكات»، ص ٢٣.

٨١- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة اشتباكات»، ص ٢٣.

٨٢- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة اشتباكات»، ص ٢٤.

٨٣- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة اشتباكات»، ص ٢٥.

٨٤- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة علامات الشتات»، ص ٤١.

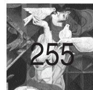
٨٥- الهلالي، إسحاق المصدر السابق «قصيدة كل الليالي»، ص ٥٨.

٨٦- الشاعرة الكويتية سعدية مفرح في حوار مع جريدة عمان: الملحق الثقافي. الخميس ٣ أكتوبر ٢٠٠٢/ ص ١٤.

٨٧- Al-Jayyusi, Salma, The Literature of Modern Arabia. London & New York: Kegan Paul International in association with King Saud University, 1988.

٨٨- The first issue of this journal was published in Feb.1998.

٨٩- Michalak-Pikulska, Barbara, Modern Poetry and Prose of Oman:1970-2000.



٤٤- Al- Jayyusi, Salma K. Trends & Movements in Modern Arabic Poetry, vol. 2, p.720
٤٥- يوسف، سعدي خطوات الكنغر: آراء ومذكرات، ص١٣٠.
٤٦- وهبه، مجدي معجم مصطلحات الأدب: إنجليزي- فرنسي- عربي، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٩.
٤٧- الرحبي، سيف أجراس القطيعة، باريس، ١٩٨٤، ص ٧.
٤٨- الرحبي، سيف نورسة الجنون، ص ٥٤.
٤٩- الرحبي، سيف المصدر السابق ص ١٠٠.
٥٠- الرحبي، سيف المصدر السابق ص ١٠١.
٥١- الرحبي، سيف الجبل الأخضر، دمشق: ألف باء، ١٩٨٣، ص ٩-١٠.
٥٢- حوار مع زاهر الغافري، جريدة عمان «المحلق الثقافي» ١١-مارس - ١٩٩٣، ص ٣.
٥٣- الغافري، زاهر أظلاف بيضاء، ص ٩.
٥٤- الغافري، زاهر المصدر السابق، ص ٥.
٥٥- الغافري، زاهر المصدر السابق، ص ٧.
٥٦- حداد، قاسم نقد الأمل: مكابدات الشخص بعد ذلك، ص ١٤٠.
٥٧- يوسف، سعدي خطوات الكنغر: آراء ومذكرات، ص ١٢٩.
٥٨- عيسى، سماء ماء لجسد الخرافة، ص ١٣.
٥٩- الرحبي، سيف نورسة الجنون، دمشق: دار الجرمق، ١٩٨١، ص ١١٤-١١٥.
٦٠- الغافري، زاهر أظلاف بيضاء، ص ١٢.
٦١- الرحبي، سيف مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور، مسقط: المطبعة الشرقية ومكتبتها، ١٩٨٨ ص ٢٠.
٦٢- الهاشمي، علوي دراسة في شعر أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي.ص ٣٢ المنشورة في دورة أحمد مشاري العدواني- أبحاث ندوة الشعر والتنوير، تأليف نخبة من المختصين، الدورة الخامسة: أبو ظبي، ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦.
٦٣- الهاشمي، علوي دراسة في شعر أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي ص ٣٢-٣٣.
٦٤- عيسى، سماء ماء لجسد الخرافة، ص ٦-٧.
٦٥- صدر ديوان (رجل من الربع الخالي) عن دار الجديد بيروت، وصدر ديوان (جبال) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، أما ديوان (معجم الجحيم) فصدر عن دار شرقيات للنشر والتوزيع: القاهرة وأخيراً ديوان (يد في آخر العالم) والصادر عن دار المدى: سورية.

The Modernization in Gulf Poetry: The Language in Al-Hamiden Poetry as a Type

Dr. Abdoullah Abou Hayf

Abstract

Summary: I have dealt by this Essay with the subject of the Modernisetic in the Gulf poetry, through the language's affair within Sad El-Hamedin poetry as a type.

The Essay assesses concentration and attention for this selection, because it is gave rise to Satisfactory of the experience for this Saudian poetry.

This selection also expose the development and validation of his work, which meant to explore the creative factors, and the various dimensions, in his work.

Therefore the poetic works of this poet prove that the purpose of this article is a necessary need, as can be seen for the aim of assuring the poet's creative experience in the face of Modern challenges of the European cultural, and literature traditions.

Al-Hamiden's works has proved a marvelous richness, through the Modernizing poetry process.

Since all the points cited above have been designed for an intensive gesture to the borders of language,, and poetry in one side, and the language of poetry on the other side.

Therefore I have chosen a limited lingustic phonemics to approaching of it within Al-Hamiden poetry, as the following:

Title, Repetition, Mobilizing, Vanishing, Displacement.

Addition to that, I have summarized the nature of these phenomenous, and its structural, significall, and Aesthericall, theorrically. And paved the way to its Experimental appearances, and the different ways for using.

In according to that, I devoted a part of the Essay for disquisition of language Enfieage affairs which influence, Subjective and Negative on the significall structure, and Aestheticall for the poetic language, particularly: Ambiguity, cross reference, plastic, and Harmonic vibration (cadence).

Therefore I have tried in the whole Essay to give special attention, for the critical, historical process, and the emerging of the poetic language characteristics from its National heritage,. For the sake of supporting the studies concering the Identity, and criticism, and the Hamadi's attempts to modernize the poetic language by clear originality.

At last I attached my search with two appendixes: the first is an auto biography of the poet. The second about the critical articles for his poetry.

الحداثة في الشعر الخليجي
اللغة في قصيدة سعد الحميدين نموذجاً

د. عبدالله أبوهيف *

ملخص البحث

عالجت في هذا البحث موضوع الحداثة في الشعر الخليجي من خلال قضية اللغة في قصيدة سعد الحميدين نموذجاً؛ لأن اختيار تجربة هذا الشاعر السعودي يلبي حاجات البحث في الممارسة الإبداعية لتحديات الحداثة إزاء التقاليد الثقافية والأدبية، فقد برهنت مجموعاته الشعرية المتعددة على ثراء مدهش في تحديث الشعر.

وقد مهدّتُ للبحث بإشارة سريعة إلى حدود اللغة وحدود الشعر من جهة، وطبيعة اللغة ولغة الشعر من جهة أخرى. واخترت دراسة ظواهر لغوية محددة في شعر الحميدين هي: العنوان والتكرار، والحشد، والتلاشي، والانزياح. وأوجزت القول في طبيعة هذه الظواهر، وأبعادها البنيوية الدلالية والجمالية نظرياً، وأفسحت المجال لتجلياتها التطبيقية، والأوجه المختلفة لاستعمالها.

وخصصت حيزاً من البحث لمناقشة قضايا التنضيد اللغوية مما يؤثر إيجاباً وسلباً في البنية الدلالية والجمالية للغة الشعرية، ولاسيما الغموض، والإحالة، والتشكيل، والتوقيع الإيقاعي، على أنني حاولت في أقسام البحث كلها أن ألاحظ السيرورة التاريخية النقدية؛ لانبثاق خصائص اللغة الشعرية من موروثها القومي؛ دعماً لأبحاث الهوية في النقد، وتوكيداً على تحديث الحميدين للغة الشعرية من منظورات أصالة لا تخفى.

ثم ألحقت بالبحث ملحقين الأول عن التعريف بالشاعر، والثاني حول النقد الخاص بشعره.

*** أستاذ مشارك في الشعر العربي الحديث، جامعة البعث (حمص)، سوريا.***

٢ـ من اللغة إلى لغة الشعر:

تواجه دارس اللغة صعوبات جمة، بالنظر إلى رحابة مجالاتها، وتعدد أبعادها الإنسانية، والاجتماعية، والإناسية، والنفسية، والتاريخية، والقومية، وتشابك علاقاتها المعرفية مع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، مما وسم اتجاهات نقدية جديدة بمياسمه، مثل النقد اللغوي، أو الألسني، أو الإشاري، أو العلاماتي ـ الدلالي أو التأويلي..إلخ، وانتقلت هذه الصعوبات، بالإضافة إلى صعوبات درس الشعر، إلى دارسي لغة الشعر؛ قصد الإحاطة بالمعنى ومعنى المعنى في الشعر، وهما يتكونان باللغة في بنية العمل الشعري.

وأثيرت في قلب هذه الصعوبات معضلة درس اللغة العربية بمنهجيات لغات أخرى كالإنجليزية والفرنسية، فلاحظ مرشد الزبيدي (العراق)، على سبيل المثال، استلاباً أمام مفاهيم اللغة الشعرية لدى دعاة الحداثة في الغرب؛ إذ رأى عليه الاهتمام باللغة الشعرية من زاوية نظر حداثية لدى نقاد الشعر في العراق، فنظروا «**إلى اللغة بوصفها لغة متجددة ثائرة على الأساليب القديمة، وعني قسم من المقالات بالصفة الإيحائية للغة القائمة على الابتعاد عن الدلالات المعجمية والبحث عن دلالات مبتكرة تقوم على قوة الإيحاء. بيد أننا نرى، أن بحث هذا الموضوع كان سريعاً غير كاف، وهو يعبر عن نقل آلي لآراء نقدية شائعة عند دعاة الحداثة في الغرب، وإما عن فهم غير دقيق لمعطيات المناهج المعاصرة الموجودة في العالم**».(٢)

ولعلنا نتوقف عند أنموذج واحد لمحاولات درس اللغة العربية بمنهجيات حديثة، سماها «جعفر دك الباب» (سورية) نظرية جديدة في دراسة بنية اللسان العربي في كتابه «النظرية اللغوية العربية الحديثة» (١٩٩٩). ومن الواضح، أن ثمة عنتاً شديداً في اجتلاب حداثة لغوية لا تنبثق من تقاليدها اللغوية القومية، وعلى الرغم من

١ـ حدود اللغة، حدود الشعر:

كان الاشتغال على لغة الشعر التجلي الأبرز للحداثة الشعرية العربية، فصارت القصيدة بنية لغوية واحدة مجددة في اللفظ والعبارة، وفي تراكيبهما وفي علائقهما مع عناصر الشعر والشعرية الأخرى، وفي فيض الدلالات الناجمة عمّا هو أدخل في جماع العلامات والرموز والطقوس والشعائر.

وقد أفادت جهود تحديث اللغة عمليات حداثة الشعر في أن الحدود من شأنها أن تنتفي من عالم اللغة وعالم الشعر كلما اندغم الشعر بلغته الجديدة، وكلما جاوزت اللغة محدوديتها إلى رحاب الشعر مجازاً، أو بنية استعارية، أو دلالية بتغير الاستعمال اللغوي المباشر والحقيقي إلى علائق جديدة للأنساق اللغوية في بناء القصيدة نصاً شعرياً بذاته.

إن ثمة تواضعاً بين النقاد هو أن لغة الشعر تستعصي على المعيارية، وجل ما يستطيعه التصنيف هو الوقوف على حدود قابلة للتعديل، أو التبديل، أو الإضافة، أو الإلغاء.

وعندما حاول «أحمد محمد ويس» (سورية)، وهو باحث شاب، أن يعنى بمعيار الانزياح معتمداً على التوفيق بين اجتهادات مجتهدين عرب وأجانب، مثل عبدالسلام المسدي، وصلاح فضل، ومحمد شكري عياد، وأحمد عمر مختار، وخلدون الشمعة، ورينيه ويلك، وأوستن دارين، وكوهين وريفاتير، ودوسوسير وجاكوبسون، وتشومسكي، خلص إلى تقرير متواتر لا يحدد معياراً للانزياح، بل إنه صاغ تعريفاً يفتقر إلى التحديد من الوجوه جميعها كقوله: «إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، فإنه من البديهي أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص من أن تتعاور مختلف المعايير في ذلك، وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته»[١].

العربي في النقد، ونقد الشعر اصطلاحياً وبلاغياً ومجازياً ودلالياً وأسلوبياً. وثمة هوة بين الكتابة النظرية عن هذه القضايا وتطبيقاتها لدى نقاد لغة الشعر، فالوعي النظري بهذه القضايا متطور، بينما يعاني نقد لغة الشعر من حيرة فكرية ومنهجية عنيفة، من مفهوم لغة الشعر إلى تحديد عناصرها، وخصائصها، ووظائفها، وتجلياتها وقضاياها الأبرز.(٥)

على أنني نظرت إلى لغة الشعر من التقليد العربي ومحاولات تحديثه، انطلاقاً من جهود دعم أبحاث الهوية، واطمئناناً لسيرورته الراهنة والمستقبلية، وانطلقت في بحثي من الإيمان بألاحدود للغة، وألا حدود للشعر، وبأن حداثة الشعر العربي أنجزت تجلياتها الأبرز في تحديثها للغة الشعر بلوغاً لذرى فنية تصير فيها اللغة إلى علائق مجازية، أو دلالية رحيبة وجديدة.

واخترت للبحث معالجة ظواهر لغوية محددة في شعر «سعد الحميدين» في مجموعاته الشعرية الخمس،(٦) والظواهر اللغوية هي: العنوان، والتكرار، والحشد، والتلاشي، والانزياح.

٣ـ العنوان:

يُبنى العنوان غالباً على قاعدة ذهبية هي الاقتصاد الدلالي، فهو يتألف من كلمة أو جملة، أو جملة إضمارية، ويهدف إلى علامة ينجبها قانون التركيب اللغوي، كلمة مفردة ،أو جملة، أو تركيباً، أو قانون التركيب النصي الذي يرهن دلالته لعلاقة غائبة أبعد من حدود المفردة، أو الجملة، أو التركيب اللفظي والجملي، وهو ما يجعل للعنوان قيمة دلالية، هي فضاء بذاتها يشف عن النص برمته.

عدّ «الحميدين» العنوان تركيباً لغوياً من شأنه أن يفصح عن دلالة في مجموعتيه الأولبين: «يسوم على الحائط» و«خيمة أنت والخيوط أنا»، ثم ما لبث أن مدّ الدلالة

المجهود الضخم الذي بذله «دك الباب»، ويبذله أمثاله، فإن حداثة اللغة العربية أو تحديثها مرتهن بممارستها أيضاً لدى اللغويين والمبدعين في مجالات الإبداع الأدبي واللغوي كافة.

ثمة مشكلات قائمة لدى مجددي اللغة العربية، أو من يضعون تطلعات تحديثها موضع الممارسة، ولدى «دك الباب» جهد التطوير من الموروث اللغوي العربي يستفيد من الألسنية والبنيوية في درس الخصائص البنيوية للكلمة في النظام اللغوي للعربية، وبنيتها الصوتية، والصوامت والصوائت، والساكن والمتحرك، والبنية الدلالية للكلمة، والخصائص البنيوية للجملة، وتصريف الأفعال، والنحو العربي، واستنبط طرائق حديثة مرهونة بمشروع مقترح لنظام الحاسوب والمعلوماتية[٣]، على أن هذا المشروع المقترح، وما سبقه من نظرات تحديثية للغة العربية، وأمثاله، لا تكتمل إلا بدراسة تطبيقات اللغة الأدبية والفنية.

ونذكر مثالاً أيضاً لنقد لغة الشعر، عند «عبدالكريم حسن» (سورية) من منظور الإعراب الإحصائي بمفهومه العربي البسيط، القائم على إعراب الجملة وشرحها مما ينبيء عن طاقة هائلة في النقد اللغوي، تتنازعها تقاليد اللغة العربية وأعرافها من جهة، وحداثة أو حداثات الكشف اللغوي من جهة أخرى، وقد انطلق فيه صاحبه من مبدأ بنيوي، مستعيناً بمبادئ «التوزيعية» عند «بلومفيلد» وتلامذته. «**وهذا يعني أننا ونحن نتقدم في الجملة الشعرية؛ بحثاً عن العلاقات بين عناصرها، فإننا، لدى عثورنا على علاقة مجازية - نتراجع إلى الوراء؛ لكي نسجل انعكاس هذه العلاقة المجازية على كافة العلاقات العرفية السابقة لها**».[٤]

لقد انطبعت دراسة لغة الشعر بطوابع دراسة اللغة، وبطوابع منهجيات النقد الأدبي الغربي الجديد المتعددة، مما لا توافي طبيعة اللغة العربية، ولغة الشعر العربي بيسر، أي أن ثمة أعباء إضافية ملقاة على عاتق نقاد الشعر العربي، بتأثيرات الحداثة وما بعد الحداثة، وأكثرها صعوبة هو تحديد المستعمل من إنجاز التراث

بما هي مشهدية فعلية تترسل فيها العلاقة الغائبة في رحاب معنى، تتجاوب أصواته وأصداؤه مع وجيب الفعل الفاجع.

نظر «الحميدين» إلى العنوان علاقة لغوية متشابكة مع الدلالة البنيوية للقصيدة وللعمل الشعري بمجموع قصائده. وتضافر ذلك مع عتبات القصيدة الأخرى، مثل: الإهداء، والعبارات المفتاحية، والهوامش. وإذا كانت مجموعة «وتنتحر النقوش.. أحياناً» قصيدة واحدة، فإن المجموعة الأخيرة «أيورق الندم!» تنتمي إلى مفهوم العمل الشعري الواحد في اشتغالها على بنية شعرية واحدة، وفي سعيها إلى دلالة عامة تتوحد فيها مجموعة الدلالات الإفرادية، ولعلنا نظفر دون عناء بهذه الدلالة العامة من مجموع العتبات النصية، ومجموع القصائد المكونة لهذا العمل الشعري البديع.

ويستعاد شاعران كبيران من حقب الإسلام الأولى في فاتحة العمل الشعري، مثّلا وعياً شمولياً بمحنة القيم واختلالها في التجربة الوجودية، هما «الطرماح» و«المعري»، والفاتحة تبعث مع انقضاء الزمن ذلك الشقاء الإنساني؛ بحثاً عن دلالات متعددة. وقد أسهمت عنوانات قصائد المجموعة في إدخال الوحدات الدلالية الأصغر (القصائد) في الوحدة الدلالية الأعم، ونختار لذلك بعض العنوانات:

- مرجان.
- ابتعد عنها.. ودعني.
- رسالة من احتضار العقم.
- وإذا الريح انكفت.

تألف عنوان قصيدة «مرجان» من كلمة واحدة هي اسم ورمز للبؤساء المغمورين، ويشير اندغام هذا الاسم والرمز في بنية القصيدة، وتكرار استعماله بوجوه متعددة إلى تمثيله البالغ لجماعته المغمورة ومعاناتها القاسية. بينما جمع عنوان قصيدة ثانية جملتين فعليتين هما «ابتعد عنها.. ودعني»، على سبيل الالتفات عما يجري في ساحة الصراع العربي مع العدو الصهيوني، والإعلان عن موقف نابذ، ومتنكر

إلى فضاء دلالي في تركيب العنوان تركيباً يحيل إلى علاقة غائبة، كما في مجموعاته الثلاثة الأخيرة: «ضحاها الذي..» و«وتنتحر النقوش.. أحياناً» و«أيورق الندم!».

تتالت الكلمات المعرفة في عنوان «ضحاها الذي..»، من المعرف بالإضافة إلى الضمير (علامة على غائب معروف) إلى اسم الموصول الصريح (علامة أيضاً على غائب معروف)، ولكن العنوان، وهو جملة تبحث عن اكتمالها الصريح، تنفتح على قانون التركيب النصي الذي سرعان ما ينغمر بأعراف العلاقة الغائبة لعنوان يشي بدلالة نصية متشابكة المدلولات مع العمل الشعري، أو قصيدة «الحميدين» في المجموعات الشعرية كلّها.

ويتكون عنوان المجموعة الرابعة «وتنتحر النقوش.. أحياناً» من جملة فعلية وفق قانون التركيب النصي بما يثري العمل الشعري بأدائه لوظائفه المتعددة، ولاسيما الدلالي والنصي، فعلى المستوى الدلالي تمثل دلالات العنوان حقولاً مفهومية لشبكة علاقاته مع العمل، وعلى المستوى النصي، يمثل العنوان، في رأي «محمد فكري الجزار»، الذي يعتمد بحثه على مأثور النقد الأدبي الجديد في الغرب - وحدة دلالية كبرى من شأنها أن تسعف القراءة التركيبية للعمل[٧]. ويتبدى ذلك في كون المجموعة الشعرية قصيدة واحدة طويلة، دون عنوانات فرعية، تتحرك في فضائها الفسيح وفق تقانة الأصوات المتحاورة داخل وجدان شعري مفجوع يردد أصوات الفجيعة القاهرة.

وأضاف «الحميدين» إلى الجملة الفعلية في عنوان المجموعة الخامسة «أيورق الندم!» استفهاماً استنكارياً عازماً، يجعل من العنوان تركيباً نصياً يحيل المبنى المجازي إلى نبرة فجائعية ضاغطة على الروح، فاشتق من الورق فعلاً «أورق» بمعنى «اخْضَوْضَرَ»، وضعّف عين الفعل؛ لاستيفاء العنصر التمثيلي الذي يوائم المبنى المجازي بأكثر من وشيجة، وأنسن «الندم»، وهو معنى، وبعث فيه مدلول «الإحياء» على أنه من «الأحياء»، ووسّع الدلالة المجازية إلى فضاء «خطاب» يستحضر فيه المتلقي قابليات الاتصال بالعمل الشعري، ليرقى مستوى الخطاب إلى بنية الشذرة

العتبات النصية إلى حدودها الدنيا في مجموعتيه الأخيريتين، فخلت مجموعة «أيورق الندم!» من الإهداء الرئيس، وحل محله «فاتحة» من شعر «الطرماح» و«المعري»، وإهداء خاص لقصيدة «مغني الكوخ» إلى روح الشاعر «محمود حسن إسماعيل»، صاحب اللقب في العنوان. وكانت افتقرت قصيدة «وتنتحر النقوش.. أحياناً» إلى أية عتبات نصية، سوى عنوان القصيدة ـ المجموعة الشعرية، فليس ثمة أرقام أو فواصل، بل تركيب متن شعري متعدد الأصوات لمرثية موجعة، هي صوت حكمة متأبية على الأحزان.

٤- التكرار:

رأى النقاد في التكرار مزية لغوية متجددة، وكانت «نازك الملائكة» (العراق) في كتابها «قضايا الشعر العربي» (١٩٦٢) من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى القيمة البلاغية والإبلاغية للتكرار في تجديد القصيدة، وتصليب عرى شبكتها الدلالية؛ لأن التكرار من الأدوات اللغوية القديمة في الشعر التقليدي من عصر لعصر، وما يزال النقد يحتفي بالتكرار عند «بدر شاكر السياب»، ولا سيما قصيدته الشهيرة «غريب على الخليج»، ولكنني لن أعاظل في التفريعات على طريقة البلاغيين والبديعيين المعاصرين؛ اقتداء بالسكاكي وأمثاله[٩]، مكتفياً بمعالجة ثلاثة أنواع من التكرار هي: تكرار المبنى والمعنى، وتكرار الشكل، والتكرار الإيقاعي.

٤-١- تكرار المبنى والمعنى:

وهو تكرار الحرف أو اللفظة أو العبارة، وقد لجأ «الحميدين» إلى مثل هذا التكرار مراراً في غالبية قصائده، وبدأ التكرار عنده بسيطاً، يعنى بتكرار بنية لفظ محدد

ورافض لما يسمى بالسلام، ويتشارك العنوان مع صوغ الجملتين المماثلتين لهما في الإجابة عن سؤال الحالة في الحاضر والآتي: «**إنني أرجوك دعني.. وابتعد عنهما**» (ص٥٢).

أما عنوان القصيدة الثالثة «رسالة من احتضار العقم»، فهو منسجم مع متن القصيدة الذي صيغ صياغة بأسلوب الرسالة، وتشكيلها الكتابي، على الرغم من احتفاظها بالإيقاع الخارجي الغنائي من خلال وزن التفعيلة، وكأن العنوان أقرب إلى إخبار تقريري لمحتوى المتن الشعري المتدفق في تعبيره الفاجع عن الزمان المحتضر.

ويلاحظ المرء تنوع صياغة عنوانات القصائد من كلمة مفردة أو لفظ مفرد، إلى تركيب جملتين فعليتين، إلى الإخبار التقريري. ويختلف عنوان القصيدة التالية عن مثل هذه الصياغات، ويتألف من فعل الشرط وجوابه: «وإذا الريح انكفت» إشارة إلى اكتواء الشاعر بالزوابع، والعواصف الضاغطة على الوجدان.

صارت إستراتيجية التسمية في صلب البنية الدلالية للعمل الشعري. وعمد نقد الشعر، باتجاهاته الجديدة إلى استقصاء الطاقة الدلالية الهائلة للعنوان في لغة الشعر. ولدى دراسته لفضاء اللغة، أو فضاء الكلام في «نشيد البنفسج» للشاعر «محمد عمران» (سورية)، رأى «خليل الموسى» (سورية) في العنوان أحد أبرز المفاتيح والعلامات والملامح والعلاقات في اللغة الشعرية، بوصفه مكوناً رئيساً من مكونات الخطاب الشعري.(٨)

لطالما استعان «الحميدين» بالعتبات النصية في صوغ تجربته الشعرية في بواكيرها الأولى، فوضع الإهداء، وأكثر من العبارات المفتاحية، والإشارات الشارحة في الحواشي والإحالات، مثلما أرفق مجموعته الأولى بدراسات ومقالات نقدية حول تجربته الشعرية، كدراسات أو ومقالات عزيز ضياء، وبدر توفيق، وأمجد ريان في الصفحات الأخيرة من مجموعته «رسوم على الحائط»، ودراسة «حسن ظاظا» في مفتتح مجموعته «خيمة أنت والخيوط أنا». غير أن «الحميدين» ضيّق استعماله لهذه

يكرر «أنا» مرتين جواباً متقدماً على سؤال متأخر لعناء تجربة الهوى:

«فأنا... أنا..
أهواك ما زال الفؤاد يحنّ دوماً للشميم...
فإلى متى سأظل أهوى؟
قالوا وهم يتمرغون:
إلى متى.. وإلى متى، لكنني..
سأسير في الدرب الطويل مفتشاً
آثار من كانت هنا..» (ص١٢٢-١٢٣).

استخدم «الحميدين» تقانة تكرار العبارة بتلوينات متعددة، كتكرار لفظة «أتيت» إحاطة بتعدد دلالات الفعل في قصيدة «عندما بانت سعاد» (من ديوانه: خيمة أنت والخيوط أنا):

«وتأتي سعاد..
أتيت إليكم وبي منكمو غله..
أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى..
أتيت إليكم وقلبي يفيض..
أتيت إليكم وقلبي..
أتيت إليكم.
أتيت». (ص١٦-١٧).

ويتكرر هذا الاستعمال الذي يؤدي وظيفة دلالية ينهض بها التكرار إلى أفق مسرحي، حين يكرر «الحميدين» لفظة استفهامية استنكارية هي «ألستم»:

«ألستم جميعاً رضعتم بثدي وحيد؟
ألستم جميعاً بذرتم حقوله؟
ألستم جميعاً غرستم نخيله؟
ألستم...؟
ألستم..؟
ترى ما أقول؟» (ص١٨).

كما في قصيدته «نغمات على الطمبرة» (من ديوانه: رسوم على الحائط):

«مات الجواب..

وغدا مات.. وما مات..» (ص٥٨).

أو تطويع التناص مع شعر «علي محمود طه» لتكرار لفظ «أين» في القصيدة نفسها:

«أين يا أطلال جند الغابر.

أين آمون.. وأين..» (ص٥٩).

عمد «الحميدين» إلى تكرار العبارة؛ طلباً لإيحاء أوسع مثل تكرار عبارة «أنا واقف» في قصيدة «إطار بلا صورة» (من ديوانه: رسوم على..):

«أنا واقف..

أنا واقف، فإلى متى يا شاعري» (ص٧٣).

وعاود تكرار العبارة في قصيدة «تذكرة سفر ملغية» (من ديوانه: رسوم على الحائط.)، حين صارت عبارة «ماذا ترين؟» إلى نسيج متين لقماش القصيدة، حاملة التلاوين الفعلية (الدرامية) في فضاء النص، وكأنه ترجيع الجوقة الحزين المتسائل عن معنى الحب المفقود:

- «إليك كتبت قصائد تتلى، وفيك قرأت أناشيد حب يحفّ بهودجها كل شوق، ويهصر في صدرها كل ود..

فماذا ترين؟

وماذا ترين؟» (ص٨٢).

- «كلمة حب

سوى لك أنتِ

فماذا ترين؟، وماذا ترين؟» (ص٨٢-٨٣).

- «ترى هل تجيئين أخرى؟

وماذا ترين؟» (ص٨٤).

ومن الواضح، أن تكرار العبارة في هذه القصيدة ينهض بوظائف متعددة، لعل أهمها ذلك التعالق النصي بين الفعل وفيض دلالاته. ويظهر هذا الاستعمال الثري لتكرار العبارة في قصيدته «صفحة من دفتر الوجد» (من ديوانه: رسوم على..)؛ إذ

في قصيدة «أين ليلى» (من ديوانه: خيمة أنت..):

- «كنت الذي ملأ المساحه

- كنت الذي داوى جراحه

- كنت الذي أجرى خرافه

- كنت الذي

آوى..

وآوى» (ص٣٥-٣٦).

وصار تكرار العبارة إلى ترجيع لفظي داخل السياق النصي في القصيدة «صورة تتضاءل على القرب» (من ديوانه: خيمة أنت..)، كتكرار «وقت»، و«بين»، و«يدور»، و«المدار»، و«يهفو»، و«لها»، و«التراجع»، و«سالت»، و«سحاب»، و«تكون»، وأختار من القصيدة هذا الجزء:

«- جاءها الغيث يهمي...

وأوردة الشعاب.. سالت

وسالت

- لم تسل أين الطريق؟

تسير في كل شبر ميمنه

صوب ما تشتهي...

- لا قيود

قيل ذلك..

سحاب..

سحاب

تكون السيول

تكون الشعاب

وينهار سد التلون.. والارتشاء..» (ص١٠٤-١٠٥).

وبلغ تكرار المبنى والمعنى ذروته في تعدد استعمال اللفظة إياها في مبانٍ مختلفة ومعانٍ متنوعة، مثل لفظة «إليك» في قصيدة «ورقة مهملة من دباس إلى أبيه» (من

ونقع على تكرار اللفظ «آحاد» في القصيدة التي تحمل عنوان المجموعة «خيمة أنت والخيوط أنا» تزجية لدلالة واضحة عن حكمة مؤرقة:

«آحاد..
آحاد..
آحاد وجماعه.
إن كنت أخي/ تبغي علماً
فالماء يدوم بمعدنه /
- يصفو.. إن كان الصفو-
بدون خروج عن الميدان» (ص٢٨).

وينوع «الحميدين» استعماله لتكرار اللفظ إلى إدغامه بتركيب القصيدة كما في تكرار ألفاظ متعددة في القصيدة نفسها، مثل «عدد»، و«انتظر»، بالإضافة إلى التكرار اللفظي الناقص في لفظتين أخريين:

«في آخر المسرى لهم السلام
يتظاهرون..
- يتفاخرون..
- جاء الأجل..
- عدد
- عدد كما رباك ربك
- /انتظر/
تحوم حول جيدك
فانتظر
ثم انتظر» (ص٣٠).

إن تحليل تقانة التكرار في لغة الشعر كاشف عن البنية الدلالية للقصيدة، ولطالما أبدع شعراء الحداثة في تثمير هذه التقانة. وقد نوّع «الحميدين» في وظائف تكرار العبارة، فصارت عبارة «كنت الذي..» مفتاحاً دلالياً للبعد الحواري داخل القصيدة،

صرخات الصبية في كل مكان
عند الأبواب وفي الشرفات.
تدعو مرجان» (ص١٣).

أما ذروة المفارقة بين نداء السيد ونداء العبد فتتجلى في تكرار نداء «يا عيد» قرينة صارخة من قرائن قسوة الحياة، متحالفاً مع تكرار فعل «يعلو» قرينة أخرى دالة على المفارقة، فقد أدغم «الحميدين» التكرار في بنية مفارقة لفظية مما يُسمي المفارقة المغلقة في النقد، كونها مفارقة مأساوية، يشيع فيها التعاطف مع الضحية:(١٠)

«يعلو صوت الطمبوره
يعلو
يعلو
يعلو
يا عيد.. يا عيد
كما قالوا
(وبأية حال يا عيد تعود، أفيك جديد؟!)
الصمت يوطد خيمته
والليل يمدّ سرادقه
والصمت كلام
بل أبلغ من كل كلام» (ص٢٢-٢٣).

ونلمس براعة فائقة في تكرار المبنى والمعنى على سبيل تكرار الاستهلال، حين يندغم التكرار بتركيب القصيدة ودلالتها الأعم، كما في تكرار الاستهلال المتناص مع قول المعري «غير مجد» الذي تتكرر صياغاته دخولاً في تعدد المعاني، واذكر هذه الأمثلة:

- **«غير مجد..**
غير مجد



ديوانه: ضحاها الذي..):

«أعود إليك..

تعود إليك..

فها قد أتيت..

وآلت إليك..

ولا شيء يبقى..

سوى أنني قد أتيت وحملي تنوء به الأرض على كاهلي وسيفي يزلزل في غمده /فقد حان له أن يعتقا/.» (ص٦٦).

على أن ثمة تكراراً للمبنى والمعنى يوحي بوظيفة تمثيلية يعين على ثراء المخيلة، كما هو الحال مع لفظة «أكبر» في قصيدة «هواجسنا» (من ديوان: ضحاها الذي...):

«هي الأرض قالت: إذا ما أردت شموخ

شعوري، فإن لساني يخور، ويذوي على القول

فالأرض... أكبر.

أكبر

أكبر من أن أقول» (ص٧٩).

ثم صار تكرار المبنى والمعنى على وظيفة دلالية وتركيبته في قصائد ديوانه الأخير «أيورق الندم!»، فثمة قيمة بنائية في تكرار نداء «يا سيدي»، بالإضافة إلى قيمته الدلالية عن مكابدة شريحة مرجان في الحياة القاسية:

«يا سيدي والعيد جانا

يا سيدي وابغى الغبانا

يا سيدي مقطع جديد» (ص١٢).

وتستقيم القيمة الدلالية والتركيبة في تعارضها وتقابلها مع نداء «يا مرجان» المتكرر كمثل قوله:

«يا مرجان.. يا مرجان

بتعريب «ياكوبسون» تأليف ثنائي قائم على التماثل، وبنية تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار، وعلى عناصر الدلالة النحوية والمعجمية، وعدّه «عبد السلام المساوي» (المغرب) في كتابه «البنيات الدالة في شعر أمل دنقل» مظهراً من مظاهر الإيقاع الصوتي واللساني.(١٢)

أما تكرار الجناس فهو أبسط حالات التكرار التشكيلي، ويراد منه أن يكون حلية شكلية، وذا فائدة دلالية في آن واحد، وإذا انتفت علة الفائدة الدلالية صار التكرار إلى عبث لفظي وبنيوي، ولكنه عند الشعراء المبدعين تثمير شكلي لأداة بلاغية وإبلاغية ترقى بوحدة التأثير إلى المنظور الجمالي لآفاق التعبير. وقد بدأ «الحميدين» تكرار الجناس على قلة، كما في قصيدته «نغمات على الطمبرة» (من ديوانه: رسوم..) من خلال التناظر بين كلمتي «ناب» و«باب» في قوله:

«**ولكن ها هو اليوم يسير..**
ينكش الطين بظفرين..
وناب..
باحثاً عن حبه في كل باب..» (ص٥٨).

لقد عمد «الحميدين» إلى تكرار الجناس ظفراً بالقيمة الجمالية والدلالية، حتى صار في شعره اللاحق أداة تعبير حديثة تثّمر الموروث البلاغي والبديعي النقدي العربي الدلالة المُرادة، وهذا واضح، على سبيل المثال، في قصيدته «أخوات كان» (من ديوانه: أيورق..) استعمالاً متعدداً في نطاق الفعل مثل استعمال كلمتي «قارع» و«صارع»، وفي نطاق الاسم مثل استعمال كلمتي «التواصل» و«الوصال» في قوله:

«**طوى، وقارع، ثم صارع..**
فاستجمع التاريخ بين يديه منتفضاً..
تعثر وانحنى، يسفّ من رمل
الطريق
كم المقابل

إنني أخدع عقلي..» (ص٤٣).
- «غير مجد
غير مجد / في أي مله
إن يكن سارق النار...» (ص٤٤).
- «غير مجد..
أن تسيري يا خطى النشء
ويا زهر الأماني» (ص٤٦).
- «غير مجد..
إيه يا صاح تذكر..
لن تقدم أو تؤخر» (ص٤٧).
- «غير مجد...
فعيون البوم قد تُمعن حفراً في الحراب» (ص٥٠)
- «غير مجد.. غير مجد
لا تسل عن سبيل للخلاص» (ص٥٢).

ثم يستحيل تكرار الاستهلال إلى وظيفة بلاغية شديدة المهارة في تعاوره مع التكرار الإيقاعي للعبارة في مواقع كثيرة، نعالجها في حينها.

٤-٢- تكرار الشكل:

ويتجه القول في التكرار التشكيلي، أو تكرار الشكل إلى الجناس، وقد صنفه البديعيون في حالات كثيرة حسب رسم الألفاظ مركبة أو مفردة، كاملة أو مجزوءة، مرسومة على هذا النحو أو ذاك، ولكنني أوسع التكرار التشكيلي إلى التكرار الشكلي ـ البنيوي، فيما سماه البديعيون العرب «تكرار التفويف» أو ما سماه علاء الدين رمضان السيد التكرار الشكلي ـ الهيكلي[11]، ويفيد تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، وأوسع هذا المفهوم؛ ليشمل التكرار المتوازي، وهو،

أيورق..)، فثمة تواز مركب بين فعل «كانت»، وخبرها في شكل جملة فعلية «تعني شجناً» و«توحي جذلاً»، ويلاحظ أيضاً العناية برسم الفعل وبقية التركيب؛ إبرازاً لهذا التكرار المتوازي:

«كانت
الآهة تعني شجناً
كانت
البسمة توحي جذلاً
واللمسه
كانت
كل الشيء
والصورة صارت مقلوبه» (ص٨٤).

٤-٣- التكرار الإيقاعي:

وهو تكرار المبنى والمعنى الذي يضيف قيمة جمالية وتعبيرية دلالية تنفع في توقيع القصيدة، وتوفر لها بنية إيقاعية أفضل تأثيراً، ففي قصيدته «تشكيل مطلق» (من ديوانه: خيمة أنت..) صار فعل «هوى» في تركيب الجملتين إلى بنية إيقاعية دالة على فضاء الحكمة الذي تسعى إليه القصيدة:

«تسائلني ابنتي قائله:
- أبي.. يا أبي قل لنا: ما الفضاء؟
- فحرت جواباً
أيا.. ابنتي
- أيهوي إلينا..
- أنهوي إليه!» (ص٤٣).

ونلمس حرص «الحميدين» على التكرار الإيقاعي الهادف إلى توقيع القصيدة ومعاودة الدلالة فيها في قصيدة «ضحاها.. الذي» (من ديوان: ضحاها الذي..) في تكرار ألفاظ وبعض حروفها، مستحضراً طاقتها الشعبية في الإنشاد اليومي، مثل

وجثا كما يجثو!
وبين الجثتين..
يربض السيف الجريد
وخيال سرج مهترىء
فتقاربا من دونما يجمعهما
حبل التواصل، والوصال» (ص٢٩).

ولطالما عُنىَ «الحميدين» بالتكرار الشكلي - البنيوي الذي يوازن بين مبنى الكلمة أو العبارة وتوليدها اللغوي مفردات وتراكيب تفلح في النهوض بالدلالة إلى مستوى القيمة الجمالية الشكلية، والدالة في الوقت نفسه، وهذا الاستعمال كثير عند «الحميدين»، وأختار شاهداً له من قصيدة «وماتت الأشجار واقفة» (من ديوانه: خيمة أنت..)، فقد تكررت لفظة الأراضي مرات إحالة إلى فاجعة موت الشاعر الفلسطيني «معين بسيسو» بعيداً عن أرضه في فندق بلندن، ولم يعرف أحد بوفاته إلا بعد أيام، ويتلون اللفظ تلوينات تحيل أيضاً إلى عناصر الحياة المفتقدة «اللحاف» و«البيوت» و«النساء» و«الأطفال» (في حال العطف على النساء) داخل حوار الذات المتوجعة لهذه النهاية المأساوية للشاعر:

- «**أقول لمن قال:**
ما ينبغي؟
- **لحاف الأراضي..**
- **بيوت الأراضي..**
- **نساء الأراضي**
وأطفالها

ووجهاً يقول:

بأن هأنذا» (ص١١٦-١١٧).

واستعمل «الحميدين» التكرار المتوازي باتساع مدغماً فائدة التكرار في الاشتغال الدلالي العميق للقصيدة، كما هو الحال مع قصيدة «وللحروف رماد» (من ديوانه:

كش.. كش

كش.. كش

كـ.. ـش» (ص١٢).

وقد استعمل «الحميدين» هذا التكرار الإيقاعي للفظ نفسه في أكثر من موقع في القصيدة (ص١٤ ـ ص٢١). ثم لجأ «الحميدين» إلى التكرار الإيقاعي؛ أداء لوظائفه البنيوية والدلالية الأخرى، مثل تعميق المشهدية، وتعزيز التوتر الذي يفضي إلى الحوارية، كاستعمال «إلى اللقاء» في خاتمة قصيدة «أخوات كان» (من ديوانه: أيورق..):

«**إلى اللقاء..**

إلى اللقاء..

إلى اللقاء!

فقد محتها صوره

يؤطر ظهرها غول الغناء» (ص٣١).

ويتجه التكرار الإيقاعي إلى وظيفة توكيد الفعل، أو الصوت بصداه بما يعين على تنامي الفعلية في العمل الشعري، كتوقيع عبارة «غير مجد» بأشكال إيقاعية متعددة لمرة أو مرتين، أو توزيع حروفها مجزوءة؛ إمعاناً في انتفاء أي رجاء مما يجري في عملية التفاوض بين العرب وعدوهم الصهيوني:

«**يا ترى أي وفاق أو سلام؟**

إنه يعني.. وبالمعنى الصريح..

(أي كلام)

غ.. ي.. ر.. م.. ج.. د..» (ص٤٦).

ثمة إلحاح لا يخفى على وظائف التكرار الإيقاعي البنيوية، والدلالية، والجمالية. ولعل قصيدة «للحروف رماد» (من ديوانه: أيورق..) مبنية برمتها على التكرار الإيقاعي بالدرجة الأولى؛ توقيعاً لحالات النجوى، واكتفي بعرض حالة واحدة هي تكرار لفظة «صمت»:



«هيا» و«حوحا»، متداخلة مع تكرار فعل «تغفو»، ومع التكرار التشكيلي على سبيل الجناس مع كلمتي «قشرا» و«العشرا»:

- «تتعانق السكنات.. ترفل في مراتعها وتغفو
ثم تغفو
فيوقظها هزيم.. بات ثم صحا..
فنام.. فأيقظوه
/يا هيا.. هيا، هلمه
يا هيا.. هيا، طينه..
يا هيا.. هيا، لبنه.. /» (ص٥٠).
- «يا خطبة قشرا..
تلعب مع العشرا..
حبا..
حبا
حوني..
إ.. حوحا..
.. إحوحا..
أحوحا» (ص٥٣).

ولا نغفل عن القيمة الإيقاعية للتكرار في الموروث الشعبي وقيمته الدالة على الربط بين الأفعال الطبيعية وأفعال البشر، وهي هنا حفز للعزيمة في «هيا»، ووقاية من كرب داهم مثل غضب الطبيعة في «حوحا».

ثم أوغل «الحميدين» في التكرار الإيقاعي بوصفه قيمة جمالية وتعبيرية مدغمة بهذا التوقيع الموسيقي كما في قصيدة «مرجان» (من ديوانه: أيورق..) «إذ جاء تكرار كلمة «كش» بمعنى الانفضاض المستهجن عن الجمع في التعبير الشعبي؛ تنغيماً لإيقاع القصيدة بوساطة اللغة، وليس مجرد الوزن الشعري:

«والجسم يروج بأنغام الطمبرة الممزوقه..

في تركيب جديد، بما يجعل من نحو اللغة علامات، أو دلالات تعبيرية، ورأى علاء الدين رمضان السيد أن الحشد في القصيدة الحديثة يكون «على هيئة مبررات متلاحقة، أو مجموعة من الجمل الإخبارية التي تنتهي بنتيجة، وهذه النتيجة إما أن تجيء تراتبية، مبنية بحسب مقدمات، وهي نتيجة منطقية، لتلك المقدمات، أو انقلابية، والنتيجة الانقلابية هي تلك النتيجة التي تأتي على خلاف التوقعات بشكل غير محتمل - منطقياً - بالنظر إلى المقدمات المطروحة»(١٣)، ورهن الحشد التراتبي بروابط ذات سلطة نحوية، وأخرى ذات سلطة دلالية، ولعلنا نلاحظ أن الحشد يفيد في مصطلح التراث النقدي العربي عطف البيان أو بسط المجمل على نحو بسيط، أو تنظيم أنساق توتر القول الذي يأخذ بعضه في رقاب البعض الآخر في عملية الخطاب الشعري على نحو معقد.

أعمل «الحميدين» حشداً متساوقاً في سبيلين سبيل الفعل وجوابه، وسبيل التقرير بما يماثل عطف البيان في مدى الفعل، والعطف وعطف البيان في جوابه، فأطلق فعلاً مؤكداً بتكرار المبنى والمعنى و«تدور تدور»، دخولاً في فعلية الإحساس المأساوي بالحياة، كما في قصيدته «ورقة من اعترافات شاعر» (من ديوانه: رسوم..):

«وتدور تدور الطاحونه..
موتى..
أشلاء..
أحجار..
وصداها يحفر في أذني..
جسر..
وحذاء..
عكاز» (ص٤٢-٤٣).

وجعل «الحميدين» من الحشد نوعاً من محاكمة منطقية، أو عقلانية تترى فيها الدلالات بتعالي الأفعال؛ تمهيداً لقول نتيجة هي إقرار بالتوق الأبدي إلى تحقق

«فيصير عدم
ويظل سؤال من غير جواب.
صيغة تنمو مورقه..
الشتلة تعلو ممتده
لكن لا تثمر.. أي جواب
صمت
صمت، صمت
صمت، صمت، صمت» (ص٨٧).

لقد آثر «الحميدين» مثل هذا التكرار الإيقاعي في بناء قصائده الأخيرة؛ لإثراء توظيفه تعبيرياً، ودلالياً، وجمالياً، فحفلت قصيدته «إخصاب» (من ديوانه: أيورق..) بأشكال متعددة من هذا التكرار بما يقرّب القصيدة من بنية هارمونية شديدة الاتساق والضبط، مثل تكرار «تبهت» و«واحداً» و«ينفذ» و«أعلى».. إلخ، ونورد مثالاً لذلك:

«قد تدثر بالعاريات من ناشئات السهوب
فتلبس الصورة شكل أترابها، وتبدأ رحله
الانكفاء
تبهت
تبهت
تبهت» (ص٧٧-٧٨).

٥- الحشد:

يقصد بالحشد الجمع، وفي البلاغة يفيد جمع الدلالات من خلال العناية بقواعد الإسناد في الجملة، أو النص بعد ذلك، ويعتمد على تضافر المباني، مفردة أو تركيباً، وتتابعها في بؤرة محددة، ثم تطوّر الحشد في الشعر الحديث إلى تسويغ هذه المباني

دفتر الوجد» (من ديوانه: رسوم..) تضاعيف التعلق بالمرأة، من خلال وفرة التفاصيل الدالة الساعفة في تقرير الحال لدوام السرّ وشرط البوح به:

«ما كنت أحسب أن في عينيك قيداً،
شفتاك أم عيناك.. لا،
مهما اجترأت فإن لي قلباً،
وقلبي لن يبوح..
من قبل أن يأتي المساء.» (ص١٢٤).

استعان «الحميدين» بالحشد مراحاً؛ لتفريد القول في المراودة الوجدانية والنفسية لإرادة المجابهة والمواجهة إزاء الهوان والخذلان، فأعلن بدء الانطلاقة «خطوة.. خطوة»، ثم عاين جوانب لهذه المراودة في قصيدة «رحلة خارج المكان» (من ديوانه: خيمة أنت..)، وبدا تنامي الفعلية (التحفيز) في المطلع محاطاً بتراكم الأفعال إضاءة للدواخل البشرية المضغوطة، وهي تظهر تدرج الحال:

«خطوة.. خطوه..
خلفها خطوتان.
- قالت إحدى الخُطَى:
جرّني حبل موقفي..
شدني نحوه مرار.
لم أقاوم.. وإنما
كان نفسي المزار
زرتها.. زرتها..
خشية أن تزار
ما أرى فعلتي
غير شيء له قرار» (ص٥٧).

وغدا الحشد في قصيدة «الحميدين» انثيالات وجدانية تتلفع بمقدرة فائقة على تسويغ جمع الدلالات داخل علاقة منطقية تتيح للتخييل فضاء أرحب من خلال

الذات مع المرأة، كما في قصيدة «آثار تتجدد أبداً» (من ديوانه: رسوم..):

«إذن إن جاء يوماً حر في التعب
يدّق ببابك اللماع.. ينتحب
فلا تدعيه يرحل قبل أن يشتف من عينك عنوانا
ومدّيه على الكفين..
وأعطيه على مرّ التذكر منك برهانا
بأن قد تكون..
ما كانا» (ص٩٢).

عني «الحميدين» بالحشد على أنه جمع منطقي غالباً لأفعال ما تلبث أن تنسرب في جواب، أو قرار لمآل التوليف في المقطوعة الموسيقية، فقد بنى قصيدته «رحلة العيون المرمدة» (من ديوانه: رسوم..) وفق تقنية الأصوات، من الصوت إلى الكورس أ والكورس ب والكورس ج إلى الصوت، وتلاقي أصوات الكورس أ ، ب ، ج. وعندما يعاود الصوت تقديم نفسه في معترك اللحظة الوجودية، فإنه يجمع أفعالاً من شأنها أن تدعم الموقف الإنساني المقهور في لجة المعاناة:

«الصوت:
أنا ما زلت وسط الحقل..
أزرع حبة.. حبه..
أشدّ نطاقي الليفي في خصري..
أجوس الدرب..
أعلك كل أبعاده.
وأفرش في الطريق عباءتي «البرقاء».
خثرت فلم أعد أقوى على الخطوات
ومتكيء أنا في درب من جاءوا» (ص١١٥).

غلب على تقنية الحشد عند «الحميدين» جمع الدلالات؛ نفوراً من فيض الشروح والإنشاء اللغوي إلى ضبط تفاصيل نسق القول الشعري. وفي قصيدة «صفحة من

وحيناً بالحذف

فألملم أطراف الأحداث

وأنظمها في خيط الكلمات...»(ص١١).

واندغمت تقنية الحشد بتلوينات مختلفة؛ إظهاراً للعمق المأساوي العام في حياة أمثال مرجان، فجمع في مقطع تال مسوغات منطقية؛ لانفتاح وضع مرجان على الوضع العام لأمثاله:

«**مرجان يجيب الدعوات**

بدءاً بالباب الأول

ويكون الثاني، والثالث

والرابع، والخا...

حتى آخر باب في الحي.

فالليل طويل

والشارع يفضي للشارع،

يشرع باب» (ص١٣).

وعاود «الحميدين» تقنية الحشد إلحاحاً على طلب الأثر الحشد بتكوين مجموعة أفعال ناجمة عن رؤية العبد مرجان لسيده، وما ينتاب من عصف الوجدان وكرب الذات، فجمع ألفاظاً على سبيل عطف البيان أو الاستعانة باللغة؛ لوصف الألم الممض لدى مرجان (ظفر... باب.. مخلب)، مثلما جمع أفعالاً لوصف هيئته الانفعالية المثبطة (يعلك.. يأكل.. يهضم.. يتجشأ.. يمسح عرقه..).

كان شجاع مسلم العاني (العراق) كتب عن «بنية التجاوز والانقطاع في قصيدة الحداثة» في كتابه «قراءات في الأدب والنقد» بوصفه تقنية لتضافر الحشد حين يتحدث الشاعر عن موضوع معين، ولكنه ما يلبث أن «يهمله ليتحدث عن موضوع آخر لا علاقة بينه وبين الموضوع الأول، ولا يجمع بينهما أي جامع عقلي واضح، وبهذا يقطع التسلسل الفكري في القصيدة، حتى وإن استخدم حروف العطف المعروفة كأدوات للربط بين الجمل الشعرية»(١٤)، غير أن «الحميدين» استعمل التجاوز

تفريد التفاصيل، ثم توجيهها إلى بؤرة محددة لهذا الموشور الواسع من تلاقي الدلالات، مما هو شائع في توسيع استعمال المجاز الذهني tiecnoC ehT القائم بالأساس على علاقة منطقية بالدرجة الأولى، فقد عمد إلى تكرار المبنى والمعنى (فعل «كانت»)، واتبعه بفعل تام (جاءت)، يتضمن عطف بيان أو حشداً دلالياً (عن حب، عن درب) يفسح للنتيجة أفقاً للرؤية، كما في قصيدة «بطاقة قديمة كتبت مؤخراً» (من ديوانه: خيمة أنت..):

«فجأه...
كانت دهشه...
كانت نظره...
كانت خطفه...
جاءت معلنة عن حب
عن درب لم يعرف من قبل
الخيط يشدّ عباءته
يعزف أنغام الدهشه» (ص٦٠).

ثم طوّر «الحميدين» تقنية الحشد في مجموعته الأخيرة «أيورق الندم» بأن أضاف إلى جمع الدلالات وظيفة نفسية تعضد الوظائف البنيوية، والدلالية، والجمالية. لقد انتظمت تقنية الحشد في طلب الأثر النفسي؛ بغية التعاطف الصريح مع مرجان وجماعته المغمورة في قصيدة «مرجان»، فورد في افتتاحية القصيدة:

«مرجان..
وجه محترق كالحرة بلهيب الشمس
مرجان..
يقرؤني في التاريخ الماضي
بالقطعة والحرف.
بالكسرة والضمه
أحياناً بالفتح..

ولا نغفل عن الحشد في هذا التناوب الضاغط لتنامي الفعلية بين نداء الاسم، ومخاطبته بالأفعال الدالة على الشقاء دون جدوى، ولعلها نتيجة هي الدلالة العامة بتوكيد الحشد على سبيل الإطلاق (في كل زمان.. في كل الأوطان). ويؤكد هذه النتيجة المؤسية بإطلاقية أخرى من خلال تعاضد الاسم وصفته على أن الشقاء رمز وسم به:

«**قالوا: اسمك مرجان**

قال: نعم اسمي مرجان..

منذ الآن وحتى آهر آن» (ص٢٣).

ثم استعمل «الحميدين» الحشد على أنه مراح؛ لاستطراد دال على تنامي الفعلية من خلال تعدد الأفعال الشارحة المتتالية وفق منطق صارم، كما هو الحال مع وفرة الأفعال في قصيدة «أخوات كان»، التي عضدت باستطراد دال على سبيل الانقطاع والاتصال في نسق التنضيد، فثمة خيبة عريضة تشير إليها وفرة الأفعال حين تختتم بما يشي بالآمال التي أينع زهرها، ثم خبت بحالة انتشاء، بينما تغدو الفعلية متصلة بتكوين منقطع وموصول في الوقت نفسه بحرف العطف، لتصاغ متتاليات فعلية أخرى:

«**والفارس المكلوم**

ينهت، ثم يزفر..

يرتجي عوناً..

فيمضغه المحال» (ص٢٨).

٦ـ التلاشي:

تفهم تقنية التلاشي بوصفها ظاهرة لغوية، وإيقاعية، وتشكيلية، تتصل بالتركيب اللغوي، وعلائقه الداخلية البنيوية من جهة، وبالقيمة الصوتية لموسيقى الحروف والألفاظ والعبارات من جهة ثانية، وبرسم هذه الحروف والألفاظ والعبارات من

والانقطاع على سبيل التداعي بتفاصيل أخرى داعمة للمشهدية.

وانتقل «الحميدين» إلى إعمال وظيفة أخرى؛ لتقنية الحشد، هي إضاءة تنامي الفعلية (التحفيز) في القصيدة بذكر تفاصيل المشهدية لتوارد الأفعال وتلاحقها، فأعطى عطف البيان والعطف قوة مفارقة لفظية سرعان ما تغدو معنوية، حين صارت «بعض ثياب مهترئة» من أمشاج العملة في قوله:

«ويعد حصيلة يوم العيد
والعملة أمشاج
نيكل
فضة
ونحاس، بعض ثياب مهترئه» (ص١٩).

وبلغت ذروة تنامي الفعلية (التحفيز) في جمع أفعال متلاحقة على سبيل التداعي الوظيفي؛ لإحداث أثر نفسي ووجدان ينفع في التعاطف مع مرجان وفئته الإنسانية المغمورة بوصف شقائها اليومي، ولا سيما عمله في الحقل مثل الثيران، ثم لا يكاد يحصل على قوته وقوت عياله، فورد في مقطع واحد ستة عشر فعلاً في عشرين سطراً، وثمة أسطر لا تحوي إلا فعلاً واحداً، ليصل، بأحداث الأثر النفسي والوجداني عبر التداعي الوظيفي، إلى دلالة عامة هي الشقاء الإنساني لمثل هذه الجماعة البشرية المغمورة:

«قدرك يا مرجان..
أن تحيا تزرع تحصد
حتى آخر ثانية في العمر
تضحك.. تلعن.. سيان
مرجان
مرجان
مرجان
في كل زمان.. في كل الأوطان» (ص٢٠).

بوصف اللفظ، وهو يذوب أو يتلاشى في الصوغ التالي، ومنه استعمال كلمة «كومة»، أو كلمة «آه»:

«الصوت:
نجوم الليل..
تضيء الدرب.. تلقي بالشعاع..
«بكومة.. كومه..»
عيون البوم خادنها العمى..
نامت بساحته..
الكورس (أ، ب، ج):
....
....
آه : :
آ.» (ص١١٦).

وجاوز الحميدين في مجموعته «خيمة أنت..» مدى الإيقاع وحده إلى احتضان القصيدة لمشهدية ولحوارية من خلال تواز إيقاعي للغة سرعان ما يتلاشى في الفعل «أتيت» الذي يتناسل، ويغدو مجرداً بذاته:

«وتأتي سعاد...
أتيت إليكم وبي منكمو غله...
أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى..
أتيت إليكم وقلبي يفيض..
أتيت إليكم وقلبي
أتيت إليكم..
أتيت» (ص١٦-١٧).

وصارت تقنية التلاشي مكوناً من مكونات قصيدة الحميدين في ديوانه الأخير «أيورق الندم»، وثمة أكثر من قصيدة مبنية حسب هذه التقانة، كمثل ختام قصيدة

جهة ثالثة. ولا يخفى أنّ هذه التقنية نتاج نزعة الحداثة التي طوّرت التعبير الشعري بتأثير نظريات الاتصال بين الفنون والآداب، فوظّف الشعراء في قصائدهم خصائص لغة الموسيقى، أو لغة الفنون التشكيلية، ولا نغفل في هذا المقام عن انتعاش المدرسة الصورية، أو الإيقاعية، أو قصيدة النثر التي رأى ممثلوها أنها استبدلت الإيقاع الخارجي الصاخب (الأوزان) بإيقاع داخلي شديد الخصوصية. وظهرت هذه الاتجاهات في الشعر الغربي الحديث أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

وما تقنية التلاشي إلا مظهر من مظاهر نظريات الاتصال بين الفنون، بالإضافة إلى ما يسمى بالإيقاع الخطي، أو التشكيل الموضعي، أو التوازي البصري، أو إيقاع البياض، أو الإيقاع العروضي الخارج عن عمود الشعر العربي أو بحوره المعروفة. ولا شك في أن لكل مظهر من هذه المظاهر وظيفته البنيوية، وقد انتشرت انتشاراً لافتاً للنظر في الشعر العربي الحديث، ولاحظ عبد السلام المساوي في دراسته السابقة أن «دنقل» جعل هذه المظاهر تقانات بنيوية في صلب قصيدته، فكان للون الأبيض، على سبيل المثال، في «الصفحة الشعرية حضور مستمر، تغنيه الأسطر الشعرية القصيرة والانفراجات القائمة بين المقاطع، وقد يعمد الشاعر إلى تأكيده عن طريق وضع أسطر فارغة من الكلام، ولكنها منقطة بشكل رباعي أو ثلاثي أو ثنائي، وهكذا»[١٥].

غير أنني اكتفي بمظهر التلاشي، لأنه يقوم على اللغة، متحالفة مع تجديد الإيقاع، أو مع تجديد رسم القصيدة تشكيلياً، أو معهما معاً. وقد بدأ «الحميدين» هذه التقنية على استحياء في قصائده الأولى، ثم صارت إلى مكون رئيس من مكونات قصيدته. والتلاشي هو امتلاء القصيدة بصياغات متشابهة؛ طلباً لوظيفة إيقاعية أو تشكيلية في قراءتها أو رسمها، وابتكار تأليف جديد لهذه الصياغات بالتجاذب بين جمعها واحتشادها من جهة، وبين إعادتها إلى جزئياتها اللغوية شيئاً فشيئاً، كما في ختام قصيدة «رحلة العيون المرمدة» (من ديوانه: رسوم..)، فقد ختم الصوت القصيدة

أو كذا الزحف يقف..

فإذا الزحف إلى الزحف يعود

وكذا الريح إلى الريح تعود

غابة الياءات تنمو

فإذا ما انكفأت ريح توالت في النماء

ي.. ي.. ي.. ي

ي.. ي.. ي

ي» (ص ص٧٦-٧٧).

لاشك في أن التلاشي تقنية صوتية وبصرية فائقة الأهمية في إحداث أثر جمالي لدى المتلقي، وقد بلغ الحميدين شأواً عالياً في تنويعه لاستخدام التلاشي مكوناً رئيساً من مكونات التركيب الشعري الجديد توقيعاً موسيقياً جذّاباً وتشكيلاً ماتعاً لعلاقات الألفاظ والعبارات فيما بينها، كما في قصيدة «للحروف.. رماد» التي غدت لوحة تشكيلية وإيقاعية مؤثرة:

«أصوات..

أصوات..

أصوات

في كل مكان.. أصوات

لكن

د

و

ن

حـ.. ر.. ا.. ك» (ص٨٨).

صار التلاشي عند الحميدين في نسيج القصيدة طاقة بنيوية وجمالية تدغم التنغيم الصوتي والتشكيل البصري في إثراء محتوى العمل الشعري، لا مجرد زينة أو حلية، فما يميز التلاشي عند الحميدين هو وظيفته في البنية والدلالة لضبط نسق

«أيورق الندم» الذي يجمع بين كلمات متعددة، ثم تتلاشى في الصدى:

«ويلسع ال.. وال (لاء) كلها
من دونما ضجر..
ويربط الصدى حباله مع الصدى
لا شيء قد جرى..
لا شيء مطلقاً سوى
ال (لاء) قد تبدلت بنعم
ويحصد الندم
ن.. د.. م...» (ص٣٩).

وحوت قصيدة «ابتعد عنها.. ودعني» تعدداً لاستعمال بعض الكلمات مثل «غير مجد» بإيقاع خاص ورسم مختلف، كأن تكتب على هذا النحو:

«غـ.. يـ.ر
م.. ج... دس (ص٤٥)، أو على هذا النحو،
«غ.. ي.. ر.. م.. ج.. د..» (ص٤٦).
أو على هذا النحو:
«غيرمجد.. غ ي ر م ج د» (ص٤٩).

وقد تلونت استعمالات التلاشي إلى حد مدهش وخلل تنويعات لألفاظ وعبارات متعددة في قصيدة «وإذا الريح انكفت»، كتلاشي عبارة «بعضها من» مذيلة بتنوين، أو تلاشي عبارة «وقتها أين المفر..»، أو تلاشي كلمة «معه» حرفاً حرفاً، ومثلها كلمة «السأم» التي تعاد، أو تذوب حرفاً حرفاً، أو تلاشي حرف «ياء» كسابقتها، أو تلاشي الكسرة المشبعة لكلمة «في النماء»، ختاماً لتعرف المتلقي إلى وفرة الكلمات التي تفضي إلى قريناتها مثل: الريح – الزحف – يعود وتعود:

«تزحف الأسراب منه في اتجاه الريح
أمعنت في العصف، والزحف يباري لم يقف
اتملى صورة الزحف مع الريح لعل الريح تهدأ..

شعرية[١٧]. وثمة آخرون يختلفون في تسمية هذا المفهوم منطلقين من مقاربته في التراث النقدي العربي، فقد استعمل البلاغيون لفظة عربية في سياق محدد هي «العدول»[١٨]، وهو أن تعدل باللغة من استعمال إلى آخر، أو أن تجاوز المعنى إلى معنى آخر، أو أن تريد دلالة أخرى لهذا التركيب اللغوي، ولاشك في أن مفهوم الانزياح يشتمل على بعد مجازي أو استعاري، باللغة وعلائقها، وليس بالصورة وفضاءاتها، وعلى هذا نستطيع أن ندرج أنواع المجاز المرسل في مفهوم الانزياح؛ لأنه مجاز بسيط يقوم على اللغة وعلائقها البسيطة، مثل مجاز الجزء، والكل، أو المحلية..إلخ. وقد يتطور هذا الاستعمال المجازي ليستوعب الانزياح سعة المجاز العقلي، لاعتماده على مجاوزة الاستعمال اللغوي في علاقات جديدة، استبدالية، أو توزيعية، أو توليدية بتعابير الألسنيين.

ولعلنا نستوضح شيئاً من الالتباس في تسمية المفهوم، قبل الشروع في تطبيقاته لدى الحميدين، فقد نُظر إلى الانزياح على أنه انحراف دلالي[١٩]، بينما عُرف الانزياح بمرادفاته مثل التجاوز أو الانحراف[٢٠]، وفي الأحوال جميعها، صعب الاتفاق أو التواضع على تسمية اصطلاحية، وزادت الصعوبة مع دخول المفهوم عمليات الدرس الألسني والأسلوبي الحديث للغة الشعر[٢١]، ولعلي أتفق مع نعيم اليافي في تعريفه للانزياح، وأعدّل فيه تعديلاً بسيطاً، على أنه «خروج التعبير عن السائد، أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً»[٢٢] أما التعديل البسيط فهو خروج التعبير في اللغة، وإخراج «رؤية» من السياق؛ لأن اللغة والصياغة والتركيب عناصر اشتغال على الرؤية، مثل عناصر أخرى كثيرة. ومثل هذا الاتساع في المفهوم جعل صاحبه يوسع استعماله؛ ليكون الضرب المجازي ـ الاستعاري والبنية الإيقاعية من مجالاته، ولكنني أفضل درس الصورة الفنية البيانية، أو البنية الإيقاعية ضمن أنساق خاصة بها، فالانزياح عدول في الاستعمال اللغوي، ومجاوزته إلى دلالة أخرى.

التضيد الشعري داخلياً وخارجياً، وهذا واضح في قصيدته «حالات» التي قاربت صوت الشاعر المأساوي في تشكيل بديع متسق النغمات تعبيراً عن عناء الحياة:

«وأفيق عند أول منحنى
خان الطريق خطاي فيه
لكن سأمعن في السير..
حتى يتيه الدرب..
ويجيء معتذراً إليها
لتبدأ رحلة اليوم الطويل
أجل
رحلة اليوم
ا
ل
ط
و
ي
ل» (ص٩٤).

٧ـ الانزياح:

أفرزت حركة الحداثة الشعرية مفاهيم بنيوية ولغوية كثيرة، ماتزال موضع رأي واختلاف، بل إن حشداً من النقاد والمبدعين يرى في بعض المفاهيم المستحدثة استغلاقاً في التواصل، أو التباساً في الأداء. وكان الانزياح، ومايزال، مفهوماً عصياً على التحديد والإحاطة، فهو حديث في تجلياته الأبعد والأعمق التي شملت، لدى بعض النقاد، المدى الاستعاري ومدى المجاز العقلي[١٦]، ومدّه آخرون ليستوعب البنية الإيقاعية، وهو تقليدي في انبثاقه عن طبيعة الأسلوب، وفي ملازمته لكل لغة

ودعمت قرائن الانزياح الممكن بقرائن أخرى لذلك العدول عن التركيب الأصلي في التقابل بين المادي والمعنوي «حبلى مفاصلهم» في الهامش الشعري تعليقاً على متن القصيدة ثم يسحب الهامش الشعري إلى القرينة، وهي نتاج تقابل المادي بالمعنوي، إذ كانت «حبلى مفاصلهم بالزيف والتدليس» (ص١٢-١٣).

وبنى الحميدين الانزياح اللغوي على المجاز والمجاز العقلي، فاختزل الضمائر الدالة، ووسع استعمالها بالمجاز، اندراجاً في تقانات المجاز العقلي على وجه الخصوص، فالهمم (جمع همة)، وهي اسم معنى تتحرك بأفعال مادية، ثم تجاوز المادي والمعنوي في جملة أخيرة متكونة من عدة جمل: «تعرك تحت كعب حذائها المأفون في صلف تفجر من قلوب لا تلين» (ص٢٢).

ولعلنا ننظر في وصف الحذاء بالمأفون وصفته الصلف، وهذا الصلف الذي تفجر من قلوب لا تلين. وتظهر المفارقة البنيوية المعنوية دلالة على الكبرياء الزائف والكبرياء الحقيقي في الهامش التالي لهذا المقطع، وهو يخاطب شجرة كريمة، أرادها مثالاً لعنفوان الكبرياء:

«يا سدرة طالت
ونسمة طابت
حنت، وما ارتابت
ميادة الأغصان» (ص٢٣).

لقد برع الحميدين في استعمال الانزياح اللغوي القائم على المجاز العقلي أيما براعة، من خلال العلاقات غير المتوقعة، أو الفجائية في التراكيب الجديدة، واختزال الضمائر طلباً لتركيب نحوي، أو دلالي آخر، كأن يقدّ القلب من جذع باسقة العواطف، ولعل باسقة العواطف كناية عن البصيرة التي تتوضح بقرائن أخرى هي انتظامها في المعرفة، حيث علوها على البصر وجموع العارفين. ويلاحظ اندغام التركيب اللغوي الجديد بعلاقة تناوب التجلي والخفاء في الهامش التالي للمقطع بفيض الدلالات الكامنة في صوغ الانزياح اللغوي القائم على المجاز اللغوي، مما

وقد حصر عبدالسلام المسدي الانزياح بحقول دلالية ثلاثة، أولها: العدول عن النمط التركيبي الأصلي بتقديم المفعول به أولاً، واختزال الضمير العائد عليه ثانياً، أي وضعه في تركيب نحو آخر، ويتصل هذا الانزياح بالتوزيع، ويفيد ذلك إزالة الانزياح بإعادة رصف الأدوات اللغوية المستعملة، وثمة عدول في العلاقات الاستبدالية ثالثاً، حين يعدل الشاعر عن عبارة النظر، ويختار عبارة السماع سمة أسلوبية بقوله: «والعين تختلس السماع»[٢٣]، وهو ما يفضي إلى المجاز العقلي.

عمد الحميدين إلى استعمال أكثر من مستوى، وأكثر من نوع للانزياح، ولاسيما الانزياح المتعدد الأبعاد، كالبعد الثقافي، والبعد الاتصالي (التلقي)، والبعد البنيوي، والبعد الدلالي من جهة، والانزياح اللغوي القائم على المجاز والمجاز العقلي من جهة أخرى. وثمة مستويات وأنواع أخرى على نحو أقل، مثل الانزياح الممكن، والانزياح الدلالي المجازي، واختار نماذج للانزياح عند الحميدين من مجموعتيه «وتنتحر النقوش.. أحياناً» و«أيورق الندم!».

حفلت قصيدة «وتنتحر النقوش.. أحياناً» بأمثلة الانزياح الممكن، وهي قليلة، مما هو سائد في اللغة الشعرية الموروثة والمعاصرة، وبأمثلة الانزياح اللغوي القائم على المجاز والمجاز العقلي، وهي كثيرة، وبأمثلة الانزياح المتعدد الأبعاد، وهي كثيرة أيضاً.

عدل الحميدين في أمثلة الانزياح الممكن عن نمط التركيب الأصلي، المتمثل في الاستعمال الحقيقي للغة إلى توزيع بنيوي ودلالي آخر فأنسن اسم المعنى، وربما كانت الفتنة أو الداهية، وجعلها مدار أفعال راهنة، أو حاضرة يروى عنها بالماضي: «هبت تجوس - ترقب» متناظرة ومتفارقة ومتعارضة مع من يفعلون الفعل إياه: «هبوا يبارون - وينشقون - ويسعلون - ويعطسون»، أما التوزيع الجديد للبنية فيتبدى في أنسنة النخالة التي «تستل في آنافهم»، وفي اسم المعنى الذي صار إلى مثيل مادي: «دور تمرغ من الطحين»، فهذه الفتنة أو الداهية مصيرها إلى الدود، ولو تمرغ في الطحين.

في موقعي الأرقى
حتى لو استلقى
في دربي: الحفار» (ص٤٣)

نلمس الاختزال في الضمائر والمجاز العقلي في إقبال الحميدين على الانزياح المتعدد الأبعاد، كما في هذا التركيب النحوي واللغوي والدلالي المختلف من قصيدة «أخوات كان» (من ديوانه: أيورق..):

«**فقد محبتها صوره**
يؤطر ظهرها غول الفناء» (ص٣١).

فقد أسند الفعل إلى «صورة»، وجعل للصورة «ظهر»، وأطرها «غول» وهو كائن خرافي، وأضاف الغول إلى «الفناء»، والانزياح ممكن؛ لأنّ لفظ «الغول» متواتر ومأثور في الموروث الشعبي، وفي متناول المتلقي.

وتلتم القصيدة على مثل هذا الانزياح المجازي المتعدد الأبعاد في قصيدة «أيورق الندم!» (من ديوانه: أيورق..)، فثمة المجاز العقلي، وثمة التركيب الذي يعتمد على اختزال الضمائر والعلاقات الاستبدالية بين المعنوي والمادي مثل «يبصق الأحقاد»:

«**من كوة دهرية عمق الجدار**
توكأ الظلام مائلاً
يمشي على أهدابه
يجرر العباءة الغبراء
ويبصق الأحقاد في بداية الطريق» (ص٣٥)

ويحاط المجاز العقلي بتقانات الحشد من جهة، واختزال الضمائر من جهة أخرى:

«**لتبدأ الدوامه**
سيقانها.. أكفها
وصدرها.. وعجزها
يمينها.. شمالها..
... وكلما يحدد اتجاهها» (ص٣٦-٣٧).

توحي به دلالات العلو والمعرفة والبصر والبصيرة. وقد أوجز العلاقة المتلاحمة تجلياً وخفاء في التحذير من شيوع السرّ، كما في هذا الصوغ البديع للانزياح اللغوي المجازي «سارت سيرتناس الذي يكتمل بالدلالة الأعم:

«**لا خير إن شاعت**
في الأفق أو سارت
سيرتنا وازدادت
من حولها الأقوال» (ص٣٥).

ومال الحميدين في شعره إلى الانزياح المتعدد الأبعاد، اللغوي، والمجازي، والدلالي في عدوله عن المعنى الحقيقي للكلام، إلى المعنى المجازي للخطاب، كالمجاز العقلي: العيون (مجاز مرسل هو الجزء من الكل) تشم الرحيق. ومثله: تلويث «صبا الأماسي بالسعال والداء الدفين»، فثمة مضايفة بين «صبا» و«الأماسي»، وثمة اندغام للمادي بالمعنوي «حواجز الأوهام» و«السعال» و«الداء الدفين». ويظهر العدول إلى البعد الدلالي والمجازي في علاقة الهامش بالمتن دلالة بنيوية مجازية عن رؤية قائمة للوجود:

«**وتجوب في الساحه**
للغبن مرتاحه
بالجور ملحاحه
شمطاء ملعونه» (ص٣٩).

واستند الانزياح المتعدد الأبعاد في قصيدة سعد الحميدين إلى تقانات لغوية أخرى، مثل التكرار، كتكرار فعل «ترسم»، والانقطاع في العطف بين الجمل على سبيل التوهم، أو التوقع المفاجيء كأن يلتف الرسم «فوق الحاجبين»، والتراكم كان يقرر «العين أخرى»، ثم ترسم العين «نفسها أخري». لقد أنسن الحميدين العين وجاذبها الأفعال الدلالة بالمجاز العقلي إثارة لأسئلة البصيرة والمصير المكتوب على الجبين مما يوضحه الهامش التالي الذي يفيد معنى الثبات على الموقف حتى الموت:

«**لابد أن أبقى**

للتعبير عن فكرة بالغة التعقيد.[٢٦] غير أن وليام إمبسون نقل مفهوم الغموض من عسر الإيصال إلى مشروعية الإرسال في كتابه الشهير «سبعة أنماط من الغموض ytiugibmA fo sepyT neveS؛ ليجعل منه علامة على الشعرية، بما يوفره من تعدد المعاني واحتمال الدلالات، وكان هذا الفهم إيذاناً بتمييز الغموض عن الإبهام الذي يستغلق فيه المعنى أمام أية قرينة دالة، وربما لفقره الدلالي، أو عسر أنساق التنضيد عن التوصيل، ويتبدى الإبهام في البنية المجازية، أو الاستعارية التي تعاني من ضبط هذه الأنساق في أشكال الكتابة الهذيانية، أو الاستطرادية عندما تفتقر إلى القرائن وروابطها، أو الإنشائية العصية على علائق المعنى أو معنى المعنى. ولربما عدّ الغموض سمة إيجابية في الحداثة الشعرية من منطلق هذا الفهم الذي يميز بين الغموض والإبهام، فالغموض ملازم للغة الشعر المجازية، والاستعارية، والدلالية، والتعبيرية، وقابليتها المستمرة للتأويل والتفسير.

إنني أرى الغموض صفة ناجمة عن طبيعة اللغة الشعرية الاحتمالية، وليست تقنية حداثة فحسب، أي أنها ناتجة عن الممارسة الشعرية في الكتابة والتلقي، ونلاحظ حالات نادرة لغموض يستغلق على التجربة وفهمها في شعر الحميدين؛ إذ يتيح منافذ إيحاء ضمن أنساق تنضيده، غير أن تراكم أفكار الشاعر وفيض أحاسيسه إزاء موضوع ضاغط على الوجدان أدى إلى الغموض في قصيدة «محاولة على السبور» (من ديوانه: ضحاها..) كما في هذا المقطع:

«وإذا جاءك يسعى
- ففتش وتحقق...
ليس إلى..
- الـ أنت.. اثبت لي..؟
- /أم أن شيطاناً تساءل/ ما؟ /» (ص١٢٧).

لا يستغلق المعنى عند الحميدين على المعنى، بل يدانيه، ويشي بما ينمي أنساق التنضيد الشعري، كأن تتكوم التراكيب اللغوية، وتتراكم دلالاتها، امتزاجاً يُعسر معه

٨- قضايا التنضيد اللغوي:

نسمي نواظم صوغ بنية العمل الشعري بالتنضيد الذي يعنى بتأليف اللغة ضمن أنساق دلالية، وقد أطلقه الشكلانيون الروس للكشف المنهجي عن نسق الربط بين مجموعة حوافز (وحدات قصصية صغرى)، أو مجموعة قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، بوساطة شخصية مشتركة، أو عامل مشترك. ونميز التنضيد وأنساقه في الشعر بمكونات بنية العمل الشعري، شكلاً متميزاً للخطاب يتوافر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظمية، معجمية، دلالية) بتعبير بوريس إيخنباوم[٢٤].

وهل علينا في هذا المقام أن نؤكد مع الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي أن الشعر فن لغوي، بل إن أجناس الأدب برمتها فنون لغوية ضمن تقاناتها البلاغية والإبلاغية[٢٥].

ولعل النظر الأولي إلى التنضيد وأنساقه في الشعر يؤدي إلى معيار أساس تتضافر حوله المعايير الأخرى، وهو أن الاشتغال على التنضيد في القصيدة اشتغال لغوي بالدرجة الأولى، يوائم بين أنساق النظم (الإيقاع)، والمعجم (اللغة الوضعية، أو الحقيقية)، والدلالة (اللغة المجازية خطاباً بالإحالة، أو سواها). غير أن الاشتغال اللغوي على التنضيد وأنساقه يورث قضايا جمة، ولعلنا نعاين جملة منها للتعرف المنهجي الأوثق إلى شغل الحداثة لدى الحميدين في اللغة الشعرية. وأشير إلى أربعة قضايا هي الغموض، والإحالة، والتشكيل، والتوقيع الإيقاعي:

٨-١- الغموض:

فهم الغموض حتى مطلع القرن العشرين بوصفه صفة تطلق على الأثر الأدبي الذي يصعب تفهم معناه. ويختلف عن اللبس الذي تتعدد فيه المعاني، ويتعسر الوصول إلى المعنى المقصود منه، ورأى آخرون أنه ناتج عن تعدد مستويات المعنى

٢.٨. التشكيل:

عني الحميدين بالتشكيل في قصيدته أيما عناية، ولكنه لم ينأ في عناصره التشكيلية عن اللغة رسماً، وعلامات ترقيم، وتوزيعاً جديداً للحروف والكلمات، ولم يغال شأن بعض شعراء الحداثة العربية في التقليد الغربي للنزعة التشكيلية في الشعر التي فاقت التصورات مجانبة للغة الشعرية ذاتها، اعتماداً على عناصر تشكيلية تستبعد اللغة، مثل اللجوء إلى الألعاب الشكلية البصرية، أو ما يسمى بالتجسيد، أو ترى في اللغة عنصراً شكلياً جانبياً في تقنية الفراغ، والمساحة المفتوحة التي آلت إلى تحرير معمارية القصيدة من البنية اللغوية وحدها. استفاد الحميدين من تقانات التشكيل في تحديث بنية قصيدته بتوكيده على اللغة، لا التشكيل بذاته. ولربما كان محمد نجيب التلاوي مصيباً في تفريقه بين الإيجابيات الممكنة للظاهرة التشكيلية، والسلبيات الكثيرة الناجمة عن الغلو في الالتفات عن اللغة إلى التشكيل بذاته. «وأهم السلبيات، برأيه، أن مضمون النص التشكيلي يتسم بالغموض المبالغ فيه، أو السطحية المتبذلة، التي خرجت ببعض النصوص بعيداً عن نفوذ الشعر، كما أن العناية زادت بالتشكيل أكثر من النص الشعري نفسه، وهو الأساس، والمفروض أنه هو المفجر للتشكيل، كما أن القصائد مالت إلى القصر الذي وصل حدّ القصيدة البيت، ولكن دونما تكثيف صياغي وفكري».[٢٧]

اعتمد الحميدين على اللغة في تشكيل قصيدته، ونأى عن المغامرات البصرية، وأفلح في مسعاه المستمر لتجديد معمارية القصيدة بالتزامه ببناء مركب غالباً يستند إلى تقانات التوليف والمسرحة، بالإضافة إلى الترقيم والانقطاع والاتصال والعنونة الفرعية.[٢٨]

وهو جهد يلتقي فيه الحميدين مع مجددي الشكل الشعري الذين حرصوا على انبثاق التشكيل من داخل التقليد الشعري بوصفه لغة هي مادة التشكيل. وهذا ما كان

التعبير عن الحالة المعقدة، كما في هذا المقطع من قصيدة «وتنتحر النقوش.. أحياناً»:

«النور يخبو كلما اقتربت عيون البوم/ تحجل..
ثم تحجل /
في هروب مدبر يبدي قفاها قد توشى بالنقوش،
وبالحروف الصفر، تحفظ.. ثم تلفظ..، ثم تقرأ.
عندها يبقى ويفغر فاه.. يرفع كفه اليمنى / ويتبعها
الشمال إشارة للسالكين.» (ص١٤).

وقد أدى ثراء الإيحاء وفيض الدلالات إلى غموض بتأثير وفرة المجازات ضمن نسق التنضيد، كما في قصيدة «مغني الكوخ» (من ديوانه: أيورق..):

«و.. (هكذا أغني)
قد بذرت رسومها
فاينعت.. وأخصبت
وعندما حان القطاف
سافر الحراس، والفلاح، والمطرب
بلا وداع..
ولم تقل: إلى اللقاء» (ص٥٨)

ولا يخفى أن الغموض في قصيدة الحميدين مستحب؛ لأنه سرعان ما يندغم في البنية الدلالية، فقد أراد الحميدين من الغموض سبيلاً لاتساع الاستعارة وطلباً لمعان متعددة في التعبير عن حالة نفسية وذهنية شديدة التعقيد، كما في قصيدة «رسالة من احتضار العقم» (من ديوانه: أيورق..)، فثمة الغموض الناتج عن تداخل المعاني المتعددة، وفي قصيدة «إخصاب» (من الديوان نفسه) كانَ الغموضُ ناتجاً عن التداخل والتعارض في ألفاظ القصيدة. ولا يخفى أن الغموض في قصيدة الحميدين بعد ذلك ملازم للغة الشعرية كلما أوغلت عميقاً في بنيتها المجازية، وكلما تعددت إيحاءاتها، وتمازجت معانيها.

الإحالة لازماً في البنية النصية، ومثال ذلك دراسة مريم فرنسيس «في بناء النص ودلالته: محاور الإحالة الكلامية» التي تجعل من الإحالة في صلب كلّ كلام، بينما هي ملازمة للنصوص ذات المحمول الثقافي، أو الدلالي الثر بوساطة إشارات وعلامات في البنية النصية. وقد قسمت فرنسيس بناء النص الإحالي إلى بناء بسيط (وحالاته القص المقيد اللا إشاري والوصف المقيد الإشاري والوصف المطلق) وبناء مركب (وحالاته تعاقب المطلق والمقيد، وتداخل المطلق في المقيد، وتداخل المقيد الإشاري في القص اللا إشاري).[٣٠]

وأورد هذه الملاحظة حول فهم الإحالة بين النقاد الألسنيين، والنقد الموضوعي للتوكيد على تثمير الحميدين للغة إحالات ثقافية، إشارية ودلالية، عضدت رؤية الشاعر إلى العالم من منظورات مؤرقة بالإحساس المأساوي، أو الفاجع بالحياة.

٩- خاتمة:

عاينت في هذا البحث قضية اللغة، ولغة الشعر تمهيداً لمعالجة ظواهر لغوية محددة في شعر الحميدين، وهي العنوان، والتكرار، والحشد، والتلاشي، والانزياح. وأوجزت القول في طبيعة هذه الظواهر وأبعادها البنيوية الدلالية والجمالية نظرياً، وأفسحت المجال لتجلياتها التطبيقية، والأوجه المختلفة لاستعمالها.

وخصصت حيزاً من البحث لمناقشة قضايا التنضيد اللغوي مما يؤثر إيجاباً وسلباً في البنية الدلالية والجمالية للغة الشعرية، ولاسيما الغموض، والإحالة، والتشكيل، والتوقيع الإيقاعي، على أنني في أقسام البحث كلّها لم أغفل عن ملاحظة السيرورة التاريخية النقدية لانبثاق خصائص اللغة الشعرية من موروثها القومي تدعيماً لأبحاث الهوية في النقد؛ وتوكيداً على تحديث الحميدين للغة الشعرية من منظورات أصالة لا تخفى.

في بنية قصيدة أدونيس القصيرة، على سبيل المثال، فقد كانت اللغة منطلق التشكيل ببناه المتعددة، على أساس المقابلة، أو على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركزية، أو أساس المراوحة بين نوعين من الزمن، كما في تحليل علي الشرع النفاذ.[٢٩]

لقد نجا الحميدين من إغراء التشكيل لذاته، مما بلغ الولع به حد الغلو لدى الكثيرين من شعراء الحداثة.

٣.٨.التوقيع الإيقاعي:

جدد الحميدين في بنية قصيدته الإيقاعية معتمداً على اللغة وطاقاتها الصوتية والبصرية، ومحافظاً على تقليدية الإيقاع الشعري العربي بأوزانه وتفعيلاته وتوقيعاته الصوتية واللسانية، وحريصاً على نغمية اللغة من خلال التكرار، أو التقابل، أو التوازي، أو التلاشي مما تناولناه من قبل.

تجنب الحميدين الإسراف في التوقيع الإيقاعي لقصيدته مثلما التفت عن النثر، أو صوغ قصيدة النثر؛ لأنها لا تتيح للعمل الشعري إيقاعاً خارجياً ظاهراً؛ ولأن اللغة الشعرية عنده هي مدار البنية الإيقاعية.

٤.٨.الإحالة:

وصفت الإحالة بأنها الإشارة إلى الدلالة الخافية في النص، أو هي محمول اللغة كما تنبيء عنه علامة في أنساق التنضيد، أو هي مرجع الكلام بتعبير الألسنيين، غير أن تقييد المرجع بالإشارة أو العلامة بقرائن ظاهرة، أو كامنة يجعل الإحالة مراح الدلالة، فلا يحمل كل كلام إحالة، والإحالة بمعناها المباشر، تحيل إلى محمول يفصح عن المرجع. وتظهر الدراسات الألسنية الحديثة شططاً في تعميم مفهوم

القاهرة، ١٩٩٨، ص٨١.

(٨) الموسى، خليل: «قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص١١٢.

(٩) استغرق علاء الدين رمضان السيد (مصر)، على سبيل المثال، في التفريعات في كتابه «ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ولكنه ظل بمنأى عن الشكلية، بينما تداخلت بعض التقسيمات والتفريعات تحت وطأة الحاجة إلى التسويغ النظري، الفكري والنقدي.

(١٠) انظر:

- «موسوعة المصطلح النقدي» (ترجمة عبدالواحد لؤلؤة)، المجلد الرابع (خاص بمصطلحات المفارقة والترميز والرعوية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص١٨٨-١٨٩.

(١١) «ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث»، مصدر سابق، ص٨٥.

(١٢) المساوي، عبدالسلام: «البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤، ص٦١ وص٨٠.

(١٣) «ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث»، مصدر سابق، ص٨٩.

(١٤) العاني، شجاع مسلم: «قراءات في الأدب والنقد»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ص١٣-١٤.

(١٥) «البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، مصدر سابق، ص٣٩.

(١٦) اليافي، نعيم: «أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص٤-٩٥.

(١٧) «قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر»، مصدر سابق، ص١٣٠-١٣١.

(١٨) المسدي، عبدالسلام: «الإسلامية والأسلوب، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية»، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، ط٣ (د.ت. ولعلها عام ١٩٨٤).

(١٩) «ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث»، مصدر سابق، ص١٤١.

(٢٠) «الأسلوبية والأسلوب»، مصدر سابق، ص١٦٣.

(٢١) انظر:

- «نحو معيار للانزياح»، مصدر سابق، ص٢٣-٣٤.
- «أطياف الوجه الواحد»، مصدر سابق، ص٩١-١٠٤.

الحواش والإحالات:

(١) ويس، محمد أحمد: «نحو معيار للانزياح» في مجلة «الموقف الأدبي» (دمشق)، تشرين الأول ١٩٩٩، ص٣٤.

(٢) الزبيدي، مرشد: «اتجاهات نقد الشعر في العراق»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ص١١٤-١١٥.

(٣) دك الباب، جعفر: «النظريات اللغوية العربية الحديثة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص٢١٨.

(٤) حسن، عبدالكريم: «لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢، ص٣٠.

(٥) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة النادي الأدبي الثقافي بجدة: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» (مجلدان)، جدة، ١٩٩٠.

وكان شارك حشد من خيرة علماء اللغة والنقاد أمثال: تمام حسان، وجابر عصفور (مصر)، وحمادي صمود ، ومحمد الهادي الطرابلسي (تونس)، وسعد مصلوح، وشكري عياد، وصلاح فضل، ومصطفى ناصف، ولطفي عبدالبديع، وعزالدين اسماعيل (مصر)، وكمال أبو ديب (سورية)، وعبدالملك مرتاض (الجزائر)، ومحمد الهدلق، وحسن الهويمل، وعبدالله المعطاني، وعبدالله الغذامي، ومحمد مريسي الحارثي، وسعيد السريحي (السعودية)، ومحمد برادة ومحمد الكتاني (المغرب)، وعلي البطل (فلسطين).

(٦) أصدر سعد الحميدين خمسة دواوين، هي في طبعتها المعتمدة في هذا البحث:

- رسوم على الحائط، الطبعة الثانية، نادي الطائف الأدبي، ١٩٩١م (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٦م).
- «خيمة أنت والخيوط أنا»، الطبعة الثالثة، منشورات دار الأزمنة، القاهرة ١٩٩٢م (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٦م).
- «ضحاها الذي..»، دار الشريف، الرياض، ١٩٩٠م.
- «وتنتحر النقوش أحياناً»، دار شعر، القاهرة، ١٩٩١م.
- أيورق الندم، الطبعة الثانية، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٥م، (صدرت الطبعة الأولى عن نادي الطائف الأدبي، الطائف، ١٩٩٤م).

(٧) الجزار، محمد فكري: «العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

ملحق (١)
سعد الحميدين: تكوين شاعر حداثي

تعرف سعد الحميدين إلى الكتب في بداية المرحلة الابتدائية. توافرت لدى بعض أقاربه بعض كتب السيرة الشعبية، مثل: سيرة عنترة بن شداد، فارس الفرسان وأشجع الشجعان من منشورات البابي الحلبي، وتقع في ثمانية مجلدات. كانت القراءة متعثرة، فقرأ الكتاب الواحد مرات عديدة، ولا سيما الأجزاء التي تشتمل على عنصر التشويق. وتلت كتب هذه السيرة: ألف ليلة وليلة، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وتودد الجارية، والمياسة والمقداد، والزير سالم، وهي قصص تشد الاهتمام، وقرأ بعض النصوص النبطية مما جمعه خالد الفرج، ولم تمنع القراءة الحميدين الفتى عن مشاركة أقرانه الألعاب.

والتفت في وقت مبكر إلى الجرائد اليومية، مثل: الندوة والبلاد، وقد حرضه والده على ذلك، رغبة من الوالد في معرفة الأحداث، وكانت للوالد عبارته الشهيرة المتكررة: «اقر عليّ وش في الجريدة اليوم». وقد أحبّ الوالد قراءة ابنه له، على مقدرته على القراءة، فهو التحق بمعهد ليلي شهير بالطائف للشيخ حسن ألطف.

وشجعه على القراءة ورفقة الكتاب ما وجده في مكتبة قريب له أثناء إحدى زياراته للرياض، ممن عملوا فيما بعد في الإعلام، من كتب ومجلدات: «العبقريات الإسلامية» للعقاد، «البيان والتبيين» للجاحظ، «حديث الأربعاء» لطه حسين، وبعض الروايات المترجمة مثل «البوساء» لفكتور هوجو، و«قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز، و«ذهب مع الريح» لمرغريت متيشل، وبعض روايات جرجي زيدان، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي.

وزرع قريبه حبّ المكتبة والكتب في نفسه؛ إذ رافقه مراراً إلى مكتبة دبوس بشارع الوزير، أو مكتبة الخزندار، حيث داوم على مطالعة الدوريات أيضاً، مثل «المصور»،

(٢٢) «أطياف الوجه الواحد»، مصدر سابق، ص٩٢.

(٢٣) «الأسلوبية والأسلوب»، مصدر سابق، ص١٦٣.

(٢٤) مجموعة مؤلفين: «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروسس (ترجمة ابراهيم الخطيب)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص٦٨.

(٢٥) انظر:

- خضير، ضياء: «الشعر الجديد من اللغة ذاتية الغائبة إلى الدلالية» في مجلة «أوراق» (عمان)، العدد ١٢-١٣-١٩٩٩، ص٣٢.

(ثمة ملحق بالبحث عن اللغة الشعرية بين ثلاثة شعراء عرب معاصرين: أحمد عبدالمعطي حجازي، سعدي يوسف، حميد سعيد).

(٢٦) وهبة، مجدي (ورفيقه كامل المهندس): «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب»، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٦٤.

(٢٧) التلاوي، محمد نجيب: «القصيدة التشكيلية في الشعر العربي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٦٨.

(٢٨) انظر أيضاً للمقارنة:

«البنيات الدالة في شعر أمل دنقل»، مصدر سابق ص ص٢١١-٢٣٢.

(٢٩) الشرع، علي: «بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧، ص ص٨٨-١١٧.

(٣٠) فرنسيس، مريم: «في بناء النص ودلالته: محاور الإحالة الكلامية»، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص ص٥٧-٧١.

نائب في الأرياف»، «عودة الروح»، «الرباط المقدس»، «زهرة العمر»، «عصفور من الشرق»، ومجمل ما كتبه الحكيم، حتى «التعادلية» و«تحت شمس الفكر» و«فن الأدب» وجمع مسرحياته.

وتلتها مرحلة مهمة هي قراءة مؤلفات ميخائيل نعيمة من كتابه الأول «زاد المعاد»، إلى «الغربال الجديد» الذي وجد فيه ما يريد من سعة في الأفق، وصراحة في الرأي، وأسلوباً مختلفاً عن معاصريه، تماسكاً وشمولاً. وتعددت مشارب القراءة مع طه حسين، والعقاد، وأحمد حسن الزيات، ومصطفى صادق الرافعي، وسيد قطب، وغيرهم كثير.

درس سنة واحدة في دار التوحيد، ثم انتقل إلى معهد المعلمين، وحصل على الدبلوم، والتحق بمركز الدراسات التكميلية، وعاد إلى الدار، نظام السنوات الثلاث. ودرس في المعهد على الأساتذة فتح الله منصور موجهه في الثقافة الإسلامية، والشاعر المرحوم هاني قرعون في الشعر، ومحمد القريعي في اللغة والأدب والقراءة الحرة، والشاعر عبد الحليم داوود، والشيخ عبد الرحمن بن داوود في اللغة والفرائض.

يحفظ الحميدين ذكريات قليلة حينما حاول الكتابة والشاعرين مطلق حميد الثبيتي، ومحمد ضيف الله الوقداني، فقد جمعوا طلبة من المعهد ومن الدار في رحلات خاصة، ولقاءات لعشاق الأدب والفن الإبداعي. وكان الثبيتي شق طريقه في كتابة الشعر الفصيح، وهو شاعر نبطي بالفطرة.

أما محمد الوقداني فهو شاعر جيد ومتمكن من النحو، والتقى معهم محسن العتيبي، وكانت لقاءاتهم حافلة بتجارب اللغة والشعر، كانوا يطلبون من أحدهم أن يكتب بيتاً قافيته الألف، فإذا أكمله انتقل آخر إلى حرف.. ثم التاء.. إلى نهاية الحروف الهجائية.. وأشاد الحميدين بشاعرية الثبيتي، والوقداني، فقد كانا أقدر أبناء جيلهما، بشهادة الحميدين، ومن المعروفين في ندوات التوحيد الأسبوعية، التي

«وآخر ساعة»، و«الكوكب»، و«الأحد»، و«الاثنين»، وبعض الجرائد العربية. عرف في قريبه نهمه في القراءة مما حفزه للتقليل من اهتمامه بالرياضة وكرة القدم، فأقبل على التثقيف الجدي، وكان كتاب «العبقريات الإسلامية» وقصص الأطفال مثل «الأنف العجيب» من أوائل هذه الكتب، وذكر أنه قرأ هذه القصة سريعاً ومتمتعاً؛ إذ سرح به الخيال في رسم شخوصها، مما دعاه لإعادة قراءتها مرة أخرى. وبارك قريبه له هذه الخطوة، ونبهه إلى قراءة قصص ممتازة، وسلمه رواية زوا اسلاماهس لعلي أحمد باكثير، ولكنه وجد صعوبة ومللاً في متابعتها، ما لبثا أن تلاشيا، فقد حدث الاندماج، وبدأت أحداث الرواية تتوالى، وهو منغمس في التخيل ورسم الأشخاص حتى عاش أحداثها تصوراً. وقرأ «الأيام» لطه حسين، وتابع بنهم وشغف شديدين ذلك الصبي الأعمى، وما عاناه من الكتّاب.. إلى الأزهر، إلى باريس.

ثم حان وقت السفر إلى الطائف حيث مقر الإقامة والدراسة في المرحلة المتوسطة. كان المقرر على التلاميذ كتاب «أبو فراس الحمداني» لعلي الجارم، وكان المدرس يطلب منهم قراءة الكتاب فصلاً فصلاً، ولكنه قرأه مرتين أو ثلاث مرات تقريباً من تلقاء نفسه، وناقش فيه المدرس الذي أصبح يأخذه إلى مكتبة المدرسة المتواضعة، واختار له كتباً كثيرة مثل «سارة» لعباس محمود العقاد، و«أهل الكهف» لتوفيق الحكيم. وعندما لاحظ تفوقه في التعبير والإملاء، طلب منه أن يقرأ كتب مصطفى لطفي المنفلوطي، وبدأ بـ «العبرات» و«ماجدولين» و«في سبيل التاج» و«الشاعر».. إلى أن شرع يختار ما يقرأه، فأقبل على روايات إحسان عبد القدوس التي كانت تصل إلى الطائف فور صدورها مثل «الوسادة الخالية»، و«النظارة السوداء»، و«لا تطفئ الشمس»، و«شيء في صدري»، و«في بيتنا رجل» وقصص «شفتاه»، ودفعته هذه الروايات والقصص لقراءة يوسف السباعي: «رد قلبي»، و«نادية»، و«فديتك يا ليلى»، وقصص الشيخ زغرب وآخرون، وارتقى إلى قراءة توفيق الحكيم بعد ذلك: «يوميات

و«إبداع» وغيرها، ومجموعات كاملة من مجلات «الرسالة» وسواها.

واظب الحميدين على القراءة المتنوعة والمتكاملة، فكان يقرأ في الموضوع الواحد عدة كتب، وكذلك للمؤلف الواحد عدداً من كتبه، للإحاطة بالموضوع من جوانبه كلّها، وليكون على دراية كاملة في الحالة الأولى، وليسبر غور المؤلف، ويحيط بمعرفته، إذا كان من أصحاب الكتب العديدة، في الحالة الثانية. وهكذا، احتفظ، ويحتفظ، بأدلة وبراهين على معارفه وآرائه في الكتابة، والثقافة، والأدب، والفن، مستندة إلى معرفة عميقة بالعلوم الإنسانية، وغالباً ما يعتمد على رأيه واجتهاده فيما يقرأ أو يسمع.

ويقرأ الحميدين أحياناً ثلاثة كتب مختلفة في آن واحد، كأن يجتمع كتاب في الشعر الجاهلي ومصادره، وكتاب يبحث في فلسفة معينة، ورواية، ومجموعة شعرية، وتوصف قراءته بالجدية والإجهاد، فهو يصرف الساعات الطوال، ويعيد القراءة مرات إن دعت الحاجة، ويضع التهميشات إن كانت ضرورية، وبخاصة كتب الدراسات، سواء على الهوامش، أو في أوراق مستقلة توضع داخل الكتب نفسها. للرجوع إليها، أما الاستفادة فتكمن في توسيع المدارك والمتابعة، وعدم ضياع الوقت.

وثمة بعض الكتب يعاوده الحنين لقراءتها، ولا سيما كتب الدراسات حول الشعر والأدب والرواية، لحرصه على قراءة الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية، ويهتم كثيراً بكتب علم النفس والنزاعات السياسية، والحروب، والثقافة العامة، وغالباً ما يركز على الدراسات النقدية في الشعر الحديث والفنون الأخرى.

وعلى وجه العموم، يحرص الحميدين على قراءة الجديد في مجالات المعرفة عموماً، ففي الرواية يتابع أعمال نجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، والطاهر وطار، والطاهر بن جلون، ورشيد بوجدره، وغيرهم كثير.

قرأ الحميدين مكتبة الشعر العربي الحديث، واحتفظ بمجموعات ممثليه ودواوينهم، ولا يملّ قراءة أشعار أحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور،

كانت في مضمونها أدبية، خطابية، شعرية. وللوقداني قصائد جميلة جداً، قوية في مضامينها، متينة في لغتها، إلا أنه عازف عن النشر برأي الحميدين، وإن قرأ له قصائد قليلة. بينما نشر مطلق الثبيتي عدة دواوين، وتشاركوا في لقاءات على ضفاف وادي وج بالطائف ومقهى البستان مع د. حمد المرزوقي وإبراهيم الفوزان، وعلي خضران القرني، وحمود القتامي.

وكانوا يرتادون مكتبة الوّراق، ومثلهم محمد الشقحاء وعبد الرحمن حمدان، ولهما فضل كبير على الكثير من أبناء الطائف من الناحية الثقافية.

درس الحميدين الإعراب في اللغة العربية على يدي الشيخ ثاني المنصور الذي كان يزور الطائف أشهر الصيف مرشداً وموجهاً دينياً في المركز الصيفي. أما ألفية ابن مالك مع شرح ابن عقيل فكان للمرحوم الشيخ عبد الرحمن بن داوود كبير الفضل في ذلك، بالإضافة إلى بعض المسائل في الفرائض، وكان من المتعمقين فيها، وربطته به القراءة والجيرة، ولم يبخل عليه بالمؤازرة والتشجيع، ويحتفظ الحميدين بمخطوطة له في الفرائض، وقدم لها بعض زملائه وتلامذته الذين هم الآن في مناصب عليا في جهات رسمية وتعليمية، وهي ماثلة للطبع.

ثم تعددت مشارب القراءات وتنوعت ذوقياً ووظيفياً حسب الرغبات والحاجات، وتدل عليها مكتبته الكبيرة، إذ تحوي الكتب الأدبية، ولا سيما التراثية، مثل «الكامل» و«الأغاني» و«العقد الفريد» و«البيان والتبيين»، و«صبح الأعشي» و«لسان العرب» و«سقط الزند» و«رسائل المعري»، ودواوين الشعراء الجاهليين، وصدر الإسلام، والعصرين الأموي والعباسي.. إلى عصر النهضة، والمرحلة الحالية، وأحدث ما صدر. وثمة قسم لكتب التاريخ، قديمه وحديثه، وعلم الاجتماع والفلسفة القديمة، والسياسة، والشعر قديمه وحديثه، وعدد كبير من الروايات والقصص وكتب النقد والفن، ولعلها مكتبة متكاملة، بدأ تأسيسها قبل أربعين عاماً، وهو يافع. وحوت المكتبة أعداداً لا بأس بها من مجلات «الأديب» و«الآداب» و«الهلال» و«المستقبل العربي»

ربيع الحرف، اللغة مفتاح الحضارة، قراءة في الفكر الأدبي الحديث، مأزق القيم، أفكار في التنمية، بنية التخلف، تأثير ألف ليلة وليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا كوته، الأدب، اللغة والفضاء، الجميل ونظريات الفنون، الخطاب والقارئ ونظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، الرؤية الإنسانية في حركة اللغة، في نظرية الأدب: مقالات ودراسات، الألسنية الحديثة واللغة العربية، تأملات في مسرح برشت، نحو إنقاذ التاريخ الإسلامي، قراءة النص، المقامات وباكورة قصص الشطار الإسبانية، ظاهرة التعالق النصي.. إلخ.

وتشير هذه العنوانات إلى مهمة طالما أكدها كتاب الرياض، وهي أن يكون نافذة واسعة مطلة على الآفاق الثقافية العالمية، كما في مقدمته للإصدار الثامن والثلاثين.

اعترف الحميدين أنه يجد في القصيدة روحه، وفي المقالة عقله، فلا انفصام بينهما، وهنا مكمن التكامل والترابط.

يعتقد الحميدين أن الكتاب ثابت ومكتوب له البقاء والخلود على الرغم من تأثير وسائل الاتصال والمعلوماتية والتقانات الحديثة الأخرى. ويجد قراءة الماضي واجبة، وتزداد الأهمية إذا قرأ الإنسان حاضره، ولا ينبغي تجاهل القديم؛ لأنه أساس الحاضر ومستقبله، وألا يقف المرء عند حقبة معينة، فالكتاب سريع التوالد، ويجب التعرف إلى آخر منتجاته.

وبدر شاكر السياب، وسعدي يوسف، وخليل حاوي، ومحمد عفيفي مطر، وحسب الشيخ جعفر، وقاسم حداد، ورشيد الموفي، ومحمود درويش، وزهير أبو شايب، وعلي الشرقاوي، وعلوي الهاشمي، وغازي القصيبي، وأحمد الصالح، ومعيض البخيتان، ومحمد الثبيتي، ومحمد الحربي، وعبد الله الصيخان.

أعطى الحميدين القراءة والكتابة شبابه، وها هي تنهش كهولته، فقد أخذت معظم وقته، ولكنه بفضل القراءة والكتابة صار إلى ما صار إليه، بل إن عمله الصحفي لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن لم ينافس القراءة، فلها الوقت الأصلي.

كتب التراث هي المصدر الذي لا ينضب للثقافة، والأصل الذي تتكئ عليه الفروع جميعاً، وهو يعود إليها دائماً، دونما انقطاع، لأنها الأساس، وكم من كتاب حديث يعيده إلى ذلك الأصل من أمهات الكتب.

عني الحميدين بالنقد وبكتبه، وربما لهذا السبب أدار سلسلة «كتاب الرياض» الشهرية تنمية للنقد والبحوث النقدية في المعارف المختلفة، ولا سيما النقد الأدبي والفني، ومن ذلك عنايته بالملاحق الأدبية، وإشرافه على ملحق الرياض «ثقافة اليوم». وعدّ الحميدين «كتاب الرياض» في مقدمة الإصدار الثامن «نقد الحداثة»، إسهاماً في تأكيد العرف على أن الفكر لا وطن له، وأن الثقافة للجميع، وأن كل نافع هو ما يراد، وأن كل هدف للرياض أن يكون كتاب الرياض كتاباً عربياً يشارك فيه ذوو الخبرة من المفكرين والمبدعين مهما كان اختصاصهم.

مثلما رأى أن هذا الكتاب يحقق تكاملاً في الثقافة العامة والخاصة، وفي مقدمة ذلك الكتب التي تعنى بالجديد والحديث والمعاصر موصولاً مع التراث العربي وتراث الإنسانية.

اتجه الحميدين إلى تعضيد العطاء والعطاء المعرفي في مشروع كتاب الرياض كما في مقدمة الإصدار العاشر «مساءلات في اللغة والأدب»، ويلاحظ اهتمامه بالموضوعات الدالة على تفكير أصيل وحديث في الوقت نفسه: امرؤ القيس العربي،

ومما قاله هؤلاء النقاد والباحثين يدل على الاحتفاء بولادة شاعر. قال محمد حسن عواد عن الحميدين: «شاعر الرمزية والأداء الحر»، وكتب حسن ظاظا: «شاعر يملك زمام فنه، ويعلم الشعر وما ينبغي له، حتى لو كان ما ينبغي له هو توظيف بيت أو أبيات مما قاله الأسلاف، عندما يجد نفسه في وقفة يواجه بها أولئك الأسلاف»، وميز أحمد كمال زكي الحميدين بقوله: «يظل بين شعراء المملكة نبرة متميزة آسرة. وفي ظننا أنه النموذج الواضح الذي يمكن أن ندلل به على أن الشاعر الأصيل المثقف ينحّي عينيه ـ في لحظات الإبداع ـ عن المظاهر المحسوسة من الكون، ويخوض في حوار فني مع الكلمات».

ثم وضع الحميدين مقدمة للطبعة الثالثة من مجموعته الثانية «خيمة أنت والخيوط أنا» (١٩٩٢ ـ الطبعة عام ١٩٨٩) كتبها حسن ظاظا (مصر)، والمقدمة تقريظية من كاتب وباحث، ولكنها بعيدة عن طبيعة النقد.

فقد وضع للكلمة عنواناً موجهاً للنظر «زلازل بين المحسوس والمهموس»، ثم خاض في دلالات العنوان والشعر من عصر لعصر، ليقول:

«ومع هذه الزلازل قد يشعر القاريء بأن صور الشاعر تتأرجح، وهو شعور ذكي منطقي، خصوصاً إذا بقي الهمس واثقاً من الوصول إلى نهاية المطاف. أما إذا اهتز عليه كل شيء، وتزلزت من تحته أسس المشاعر والأنغام، فإن الرؤيا تأتي مرتعشة غامضة الحدود والخطوط، ضائعة الأشكال والمعالم، متصدعة الأركان والمعالم، وأنا لست بالناقد، وإنما أعترف بأن مثل هذا الغموض يعيدني كثيراً من غربة بعض شعراء الحداثة صُفر اليدين، راضياً من الغنيمة بالإياب، وسعد الحميدين ليس من ذلك القبيل» (ص٩-١٠).

لم تتوقف الكتابات النقدية الجادة والتحليلية عن شعر الحميدين، واختار نماذج منها صادرة عن نقاد ذوي مكانة عالية في الوطن العربي مثل نذير العظمة (سورية) في مقالتيه «مغامرة التمي» في «ضحاها الذيس..» (في جريدة «الرياض» ١٩٩١) و«عندما تنتحر نقوش سعد الحميدين: إبداع يخلخل الشفرة الشعرية المجايلة» (في

ملحق(٢)
النقد الخاص بقصيدة سعد الحميدين

اهتم النقد مبكراً بقصيدة سعد الحميدين، ورافق تجربته الشعرية باحثون ونقاد من أقطار عربية، ولاسيما العاملون في الحقل الأكاديمي، غير أن غالبية هذا النقد يندرج في مفهوم مراجعات الكتب، أو النقد الصحافي بحكم نشره في الدوريات العربية.

وقد ألحق الحميدين بالطبعة الثانية من مجموعته «رسوم على الحائط» (١٩٩١ صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٦) ثلاث مقالات نقدية مما نشر في هذه الدوريات، هي:

- «جراح الموسيقى في شعر سعد الحميدين» لعزيز ضياء، (مأخوذة من مجلة «اقرأ» عام ١٩٧٧).

- ديوان «رسوم على الحائط» للشاعر سعد الحميدين» للشاعر بدر توفيق (مصر)، (مأخوذة من مجلة «إبداع» عام ١٩٨٣).

- التجديد.. وليس قناع التجديد: قراءة في ديوان «رسوم على الحائط» للشاعر سعد الحميدين. للكاتب أمجد ريان (مصر). (مأخوذة من مجلة «اليمامة» عام ١٩٩١).

وتكمن قيمة المقالة الأولى في اعتراف أحد رواد الحركة الأدبية والنقد في السعودية بشاعرية الحميدين على الرغم من ملاحظاته على الإيقاع ونبرة التجديد، بينما رحب الناقدان، وهما أديبان معروفان من مصر، «بأول ثمرة ناضجة في شجرة الشعر الحر بالملكةس (ص١٩٥) وبشاعر متمكن من أداته ورؤيته.

وتشير المقتطفات الواردة على الغلاف الأخير لهذه الطبعة إلى عناية نقاد وأدباء آخرين معروفين بتجربة الحميدين الشعرية، وتقديرها أمثال محمد حسن عواد (السعودية) وحسن ظاظا، وأحمد كمال زكي (مصر).

الندم» (١٩٩٦. صدرت طبعته الأولى عام ١٩٩٥). ويشير العنوان الدال لنقده إلى الأهمية الفائقة لهذا الديوان في وضعية الشعر: «ما أكثر الشعر، ما أقل الشعر!» («الآداب» البيروتية س٤٣ ـ ع١ عام ١٩٩٥)، فالشعر المنشور كثير، ولكن الشعر الجيد قليل، وديوان الحميدين من هذا القليل، دلالة على عافية الشعر، «ولا ريب أن الشاعر منذ صدور ديوانه «وتنتحر النقوش.. أحياناً» (١٩٩٢) ثم ديوانه هذا الذي بين أيدينا إنما يكتب عن تراجيديا الكلمة ومأساة اللغة والشعر في هذه المرحلة التي نمرّ بها، حيث نشهد انكسار اللغة أمام حركة العصر السريعة. وما يحدث للغة هو عين ما يحدث للإنسان من انفصاله عن العصر، وعدم قدرته على مجاراة المستحدث العصري، أو على فهم هذا المستحدث العصري والتفاعل معه، وحساسية الشاعر اللغوية تدفع به إلى إعلان تبرمه مما يجري، وإشهار «الندم» غير المورق في وجه الزمن الراكض بعيداً عن الشعر وعن خيال الشاعر» (ص٢٣). ويندر أن نجد دراسة، أو مقالة، أو بحثاً عن الحداثة في الشعر السعودي خالية من إشارة، أو تحليل موجز، أو مطول لتجربة الحميدين الشعرية، واختار لذلك بحث عالي سرحان القرشي (السعودية) «علاقة القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية بالتراث» (مجلة «قوافل»، الرياض، س١، ع١، عام ١٩٩٣)، ويحلل فيه أسلوب القصيدة ومكانته في موكب الحداثة من خلال تقصيه لمنحى تأصيلي صريح، ومن قوله: «فها هو سعد الحميدين يصطفي من الموروث ما يمزج به اللغة الشعرية لقصيدته، فتنصهر القصيدة بذلك الموال والهاجس الراحل في الخاطر والوجدان، والذي يتفتق أحياناً عن امتزاج بعوالم القصيدة: الأرض، النبات، الناس، الحيوان، الأشياء.. وكأن النخلة تنصهر بما ينبع من علائق الإنسان مع العالم حوله في هذه المرحلة التي تصل إلى مكونات البعد الثقافي للقصيدة، فيغدو القول ليس شاهداً، أو حكاية مضت، وإنما امتزاجاً بهذه الأشياء، وصبغاً لهذه العلاقة؛ لذلك لا تدلف القصيدة إلى ذلك التراث استطرافاً، أو تحلية؛ وإنما لأنه حركة داخل الوعي، وموئل تفجر للفعل الإنساني على مساحة الحاضر التي ترغم الإنسان على تلمس ذاته

جريدة «الشرق الأوسط» ١٩٩٤)، وحامد أبو أحمد (مصر) في مقالته «شعرية الصمت في ديوان «أيورق الندم». (الشرق الأوسط ١٩٩٦).

عدّ العظمة شعر الحميدين أقرب إلى شعر رواد الحداثة؛ إذ يؤكد هذا الشعر «أننا في حضرة شاعر جاد ومسئول، يتعامل مع بيئته وموروثه بصدق من خلال ما تفرزه مخيلته المبدعة.. ويوفق إلى بناء عالم شعري متميز، يتنامى ويتكامل من مرحلة إلى مرحلة. كل ذلك يجعل من سعد الحميدين شاعراً متميزاً في الطليعة من جيله».

ورأى العظمة في قصيدة «وتنتحر النقوش أحياناً» (١٩٩١) «خلاصة تكوين فنّي ونفسي، وهي أنجح ما أنتجه الشاعر في مسيرته الشعرية، وهي نص متميز بجدارة في حركة الشعر الحديث».

ونظر حامد أبو أحمد في مقالته إلى الحميدين واحداً «من أوائل الشعراء الذين كتبوا الشعر بمفهومه الحداثي في المملكة العربية السعودية»، وختم مقالته بأن الحميدين قدم في «هذا الديوان الجديد قصائد ذات طابع متميز تضاف إلى إنجازاته في دواوينه الأربعة السابقة».

ولقي الحميدين حفاوة نقدية من ناقد بارز في حركة الحداثة العربية ومن المؤصلين لها هو عبدالله الغذامي (السعودية) الذي خص الحميدين بدراسة نقدية مطولة «انتحار النقوش: الصوت أو الموت» في كتابه «القصيدة والنص المضاد» (١٩٩٤) وكان نشرها قبل ذلك في مجلة «فصول» القاهرية عام ١٩٩٣، والدراسة تحليل معمق للقصيدة بمنهج علاماتي (سيميائي) يستفيد من الإرث البنيوي واللساني باقتدار: «والانتصار هنا يكون انتصاراً ذاتياً للنص الذي يربأ بجوهره عن البقاء في الزيف وفي سطوة اللامكان. ينتحر ليذهب إلى المكان وإلى الزمان، وإلى اللابسين ثيابهم ليس بدون إشارة أو رغبة، ولكن مع الإشارة والرغبة حيث الجمال فوق القبح والحلم فوق الزيف، وتكون اللغة صوتاً يفعل وينتج. فإذا لم يكن الصوت فليكن الموت. وهذه أجمل وأقصى ما عاشه شاعر: لا جواب» (ص١٨٨).

وتابع الغذامي نقده لتجربة الحميدين الشعرية في مقالة نقدية عن ديوانه «أيورق

وهي قليلة على وجه العموم، على عناية النقاد والباحثين بالتجربة الشعرية للحميدين من داخلها فنياً وفكرياً، ولاسيما إسهامها التحديثي، واختار نموذجاً لذلك شيئاً من شغل علوي الهاشمي (البحرين)، فقد أظهر في كتابه «ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث» (١٩٩٨) بالتحليل والنقد الحضور الكبير لشعر الحميدين وتأثيره في الحركة الشعرية داخل المملكة بوجه خاص، كمثل التعالق النصي بين الحميدين وشاعر مجايل له هو محمد الزويد النفيعي، ومثل مقالته الخجولة للتناص في شعر الحميدين الذي تفيد توظيفه الفني الناجع للتناصات في بنية العمل الشعري؛ إذ «إن السمة الأهم من هذه التناصات المتراكمة التي تغص بها قصيدة» ابتعد عنها.. ودعني هي صفتها البنائية» (ص٢٧٢).

وأعاد الهاشمي كثيراً من نقده المشار إليه في بحثه «التناص الإيقاعي بين نصين» المنشور في كتاب «القصيدة الحديثة في الخليج العربي» (٢٠٠٠)، غير أن ذروة اهتمام النقد الحديث بتجربة الحميدين الشعرية هو الدراسة النقدية التي قام بها علوي الهاشمي نفسه لقصيدة الحميدين «وللرماد نهاراته» (ملحق «ثقافة اليوم» في جريدة «الرياض»، ١٤نوفمبر ١٩٩٦)، ونشرت الدراسة النقدية في الملحق نفسه بأربع حلقات، وكان الهاشمي وجه نقده للقضايا التالية: القصيدة الصدمة ـ عنوان النص مصدراً لإنتاج الدلالة الشعرية ـ أهم مفاتيح النص الدلالية ـ مزدوجة الحلم والواقع أو الزمكان بين اللغة والإيقاع (ملحق «ثقافة اليوم» في جريدة «الرياض»، أعداد ٢ يناير، ٩يناير، ١٦يناير، ٢٣يناير ١٩٩٧)، وقد ختم الهاشمي نقده بأهمية إنجاز الحميدين الشعري: «وهذا ما كان يعنيني وأنا أهم بالشروع في تحليل قصيدة الحميدين التي مثلت لي، كما ذكرت سابقاً، حالة التحدي، لا يجدر بناقد أو باحث يحترم نفسه ألا يواجهها، ويستخلص من عذابها عذوبة لا حدود لها، لعل أولها الإحساس بالثقة واحترام تجارب الآخرين، والنظر إليها نظرة محبة تنفتح على أثرها آفاق الفكر وخزائن التأويل، حين يضيء القلب ظلمات العقل، ويكون الحب زيت المصباحين معا».

والامتداد مع جذوره في أفق التاريخ الحديث، فأصبحت الأرض والصحراء تحتضن القـول، وتنمو مع الإنسان، وأصبح القول يحتضن حاضر الأرض ومستقبلها»(ص٤٢). اعترف النقد الأدبي بالقيمة الشعرية للحميدين ريادة في الحداثة وتعضيداً لأبحاث الشاعر العربي الحديث بأصالته في الوقت نفسه، وهو ما تظهره غالبية الأبحاث المكتوبة عن الحداثة في الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج العربي على وجه الخصوص.

وقد خصّ عبدالله المعيقل (السعودية)، واضع الدراسة عن «الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية» في «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين» (١٩٩٥) الحميدين بتقدير خاص، ورأى أنه كان أصدر أول ديوان لقصيدة التفعيلة في الشعر السعودي «رسوم على الحائط» (١٩٧٦)، يظل «كأحد أبرز شعراء الحداثة جرأة في التعامل مع اللغة، مما جعل بعض النقاد (يقصد الغذامي من السعودية، وأحمد كمال زكي من مصر) يصفه بأنه شاعر اتخذ الإبداع أداة ضد اللغة، فهو يكتب اللغة لكي يهزها من جذورها»، لذا «فقصائده تمتاز بفضاء تجريبي واسع على مستوى اللغة» (ص١٩٤).

وأكد تلك القيمة سعد البازعي (السعودية) في دراسته عن «مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية»، المنشورة في المجلد المقدم لندوة «الشعر والتنوير» التي أقامتها مؤسسة البابطين للإبداع الشعري (أبوظبي، أكتوبر ١٩٩٦)، فقد بين البازعي أن الحميدين «اهتم بالموروث الشعبي في بدايات إنتاجه الذي لعب دوراً ريادياً في مطلع التجربة التحديثية في الشعر السعودي، وواصل اهتمامه في أعمال متأخرة منها»(ص١١). و«في مجموعة «ضحاها الذي» مجموعة أخرى من القصائد التي تكتنفها الاقتباسات من الشعر الشعبي والإشارات لملامح ثقافية شعبية»، «لكنها دائماً جزء من موروث متأصل ومعين على الرؤيا والتعبير الفني» (ص١٢).

ونقف في غالبية الأبحاث والدراسات النقدية عن الشعر السعودي والخليجي،

"Poetry and Zodiac: Anxiety of Identity and Ascension of Poem"

Dr. Fatema Al-wahebi

Abstract:

This study is composed of two part; a theoretical part and an applied part. In the theoretical part, I establish a linkage between zodiac; astronomy, music, singing and poetry. At first, I explain the relationship of zodiac with music. Then, I link music with poetry, thus, linking poetry to astronomy and zodiac. In the process of establishing this linkage, I shed light on the strong relationship between poetry and music and explain the connection of poetry to magic and wizardry, where the effect of poetry is similar to the effect of music which approaches the effect of magic exorcism. And this linkage between the seemingly-apart elements of music, zodiac, poetry and magic is the goal that the first theoretical part aims at achieving as a preparation for the second applied part , in which I tackle a number of poetic texts in light of the aforementioned relationships as manifested in the poems according to their own poetic styles.

الشعر والبروج:
«قلق الهوية ومعراج القصيدة»

د. فاطمة الوهيبي *

ملخص البحث

تنقسم هذه الدراسة إلى جزأين. في الجزء الأول النظري أربط بين الشعر، والفلك، والبروج، والموسيقى، والغناء، وأبدأ بإيضاح علاقة الأفلاك والبروج بالموسيقى، ومن ثم أربط الموسيقى بالشعر، وبالتالي بالفلك والتنجيم. وفي هذا الفصل أسلط الضوء على العلاقة القوية بين الشعر والموسيقى، وأوضح ارتباط الشعر بالسحر والكهانة، حيث أثر الشعر المشابه لأثر الموسيقى المقارب لأثر التعزيم السحري وما يسميه العامة (الاستنزال). وهذا الربط بين هذه الأطراف الموسيقى، والبروج، والشعر، والسحر، التي قد تبدو متباعدة، هو ما هدف المدخل النظري إلى تحقيقه تمهيداً للجزء التطبيقي، الذي أتناول فيه عدداً من النصوص الشعرية في ضوء العلاقات المشار إليها حسبما تتجلى في القصائد بطريقتها الشعرية الخاصة.

* _أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود._

لسان، وصناعة البلاغة، وصناعة الشعر اللتين هما جزءان من صناعة المنطق في أشياء كثيرة، وقد تبين أنها جزء من علم التعاليم».[١]

وفي رسائل إخوان الصفا تدخل الموسيقى في القسم الرياضي، وقد بحثوا في صناعتها، وأصلها، وفي «امتزاج الأصوات وتنافرها، وفي أصول الألحان وقوانينها، ولم يغفلوا عن ربطها بالأجسام الطبيعية، وأن يجعلوا لها صلة بنغمات الأفلاك، متأثرين بأقوال الفلاسفة اليونانيين، والإسكندريين»[٢].

وإذا كانت العلاقة بين الشعر، والموسيقى علاقة قديمة وواضحة، فلنتأمل في الطرف الآخر في علاقة الموسيقى بالفلك والبروج، لنصل إلى علاقة الشعر بالفلك والبروج.

الشعر والموسيقى والفلك والسحر:

في البحث عن أصول الموسيقى العربية يحيل بعض الدارسين إلى أصول وتقاليد سامية، ويشيرون إلى نصوص توراتية يشرحون بواسطتها أصول الإنشاد، والموسيقى. وهذه النصوص - حسب الروايات - «تنتمي إلى أصل متناقل مشترك بين شعوب الشرق الأدنى. وتبدأ هذه الأساطير بأصول لفظة موسيقى ذاتها: اتصل موسى بالله في صحراء سيناء، فجاء جبرائيل، وقال له: اضرب الصخر بعصاك ففجر اثنتى عشرة بئر ماءٍ، أحدثت كل منها صوتاً عذباً مختلفاً، وكانت أساس المقامات التقليدية الاثنى عشر. فأمر جبرائيل أن يُعطى الإسرائيليون ماءً، قائلاً: «يا موسى اسق»، وجمعت الكلمتان، فنتج عنهما تسمية الفن الذي انزل الله: موسيقي».[٣]

وتقول التقاليد السامية أيضاً: إنَّ لكل من المقامات السبعة نبياً يُعرف به «وهكذا غنى آدم مقام الرست، وموسى مقام العشاق، ويوسف مقام العراق، ويونان مقام

الشعر، والموسيقى، والغناء:

تبدو العلاقة بين الشعر، والموسيقى علاقة سطحية، كلما كان المراد من الموسيقى مجرد الوزن والإيقاع الشعري، ولكن العلاقة تبدو أعمق كلما استبطنا التجارب الممتعة التي استمعنا فيها للإنشاد الشعري؛ حيث الصوت البشري يضيف متعة بموسيقاه، وتبدو العلاقة أوثق كلما أضيفت إلى موسيقى الشعر، وموسيقى الصوت الموسيقى واللحن المنبعثان من آلة موسيقية مصاحبة.

وهذه العلاقة تتراءى في بعد غائر لا نتبين غوره، فثمة شيء سحيق بعيد يربط هذا الثالوث: إبداع الشعر، وإبداع الصوت، وإبداع اللحن والآلة. شيء ينسرب ويتراءى في وحدة تبدو ملحة وجلية حينما نتوقف عند المتصوفة الذين ربطوا حالات وجدهم وتوحدهم بالموسيقى أيضاً. وتبدو المسألة أكثر غوراً وتعقيداً كلما تذكرنا أن جانب الموسيقى في الشعر (الوزن والقافية والسجع أيضاً في النثر) عند العرب قديماً قد ارتبط بالكهانة، والسحر، والتعاويذ، والرقى، والتعزيم السحري، وارتبط بالتالي بالفلك والنجوم، وأحياناً بقوى غيبية ما ورائية. فقد ارتبط الشعر، والنثر منذ القديم عند العرب بضروب الإنشاد، واللحن، والغناء، وقديماً سمي الأعشى صناجة العرب، وكان الشعر يُغنى، ومنه تنبه النابغة لما في شعره من إقواء. واستمرت هذه العلاقة بين الشعر، والألحان، والغناء قوية حتى عصرنا.

وقد تحدث أبو نصر الفارابي (ت ٣٣٩هـ) في كتاب الموسيقى الكبير عن علاقة الأقاويل الشعرية بالألحان، وأكد أن الألحان مشتركة مع الأقاويل في التخييل، وفي إثارة الانفعالات. ويرى أن الموسيقى، وصناعة الشعر ما هما إلا جزءان من صناعة المنطق؛ وأنهما لذلك يشتركان في أشياء كثيرة، وهذا يذكر بحلم سقراط الذي سأعود إليه لاحقاً. يقول الفارابي في أثناء حديثه عن المبادئ النظرية في صناعة الموسيقى: «وقد يتبين إذا أمعن في القول أنها تشارك أصحاب علم اللغة من أهل كل

بالطبيعة ارتباط الجزء بالكل. والذي يجعل الإنسان على ما هو عليه من مكوناته العددية. أما في الطبيعة كما في الفنون التي يخلقها الإنسان للوفاء بحاجاته، فإن التناسب والتماثل والانسجام والتنافر ينشأ عن علاقات رياضية، وعلى ذلك فالموسيقى وحدة تتألف من علاقات عددية»[٥].

وهكذا بدأ فيثاغورس ينشر بين تلاميذه فكرة أن الموسيقى البشرية ما هي إلا أنموذج أرضي للانسجام العلوي للأفلاك. أما الفيثاغوريون المتأخرون فقد «اعتقدوا أن السموات تنبعث عنها موسيقى بالفعل: فخلال حركة هذه الأجرام السماوية في السماء تؤدي السرعة التي تتحرك بها إلى بعث أصوات منسجمة كأنها مجموعة غنائية تنشد في السماء: وترتبط سلسلة الأصوات التي تصدرها هذه الأجرام السماوية بعضها ببعض كما ترتبط أنغام السلم الموسيقي، أما السبب الذي لا نسمعها من أجله فهو أننا اعتدناها على الدوام»[٦].

أما سقراط فقد أثر عنه في أخريات أيامه روايته لحلم طاف به مراراً، وسجله تلميذه أفلاطون في محاورة فيدون حيث قال: «طالما أتاني الوحي في الأحلام خلال حياتي بأن أؤلف موسيقى. وكان الحلم نفسه تارة بصورة، وتارة بصورة أخرى، ولكنه دائماً يقول لي الكلمات نفسها أو ما يماثلها: ارع الموسيقى والفها. وكنت أتصور حتى الآن كل ما هو مقصود بهذا هو حثي وتشجيعي على دراسة الفلسفة التي كانت هدف حياتي، والتي هي أسمى أنواع الموسيقى وأفضلها». وهنا يعرب سقراط عن شكه في اعتقادٍ أصبح يتخذ مبدأ تعليمياً بين أتباع دامون، وهو أن دراسة الموسيقى لا ينبغي أن ينتفع منها إلا بوصفها مبحثاً رياضياً، يعد المرء لدراسة أرفع هي الفلسفة. كذلك قال فريدرش نيتشه في كتابه (ميلاد المأساة من روح الموسيقى اليونانية). إن هذا الحلم ينطوي ضمناً على اعتراف هو أن سقراط قد أيقن، وهو يواجه شبح الموت، بأن للديالكتيك، والمنطق والعقل حدودها التي لا تتعداها في اكتساب المعرفة، والسعي إلى تحقيق الحياة الطيبة، فللموسيقى قدرة تفوق قدرة

الحجازي، وغنى إسماعيل أخيراً مقام النوى. وانبثقت عن هذه المقامات الأساسية السبعة خمسةٌ أخرى فارتفع المجموع إلى اثنى عشر مقاماً مماثلة لصور البروج الفلكية».[٤]

واللافت للنظر فيما سلف من البحث في أصل كلمة موسيقى، وإعادتها في أصلها إلى موسى عليه السلام؛ فموسى-عليه السلام- ارتبطت معجزته بالسحر، والعصا، وهذا أمر مهم أود التنبيه إليه في سياق ارتباط الموسيقى بالفلك، وارتباط الشعر بالموسيقى، وبالتالي ارتباط الشعر بكل من السحر والفلك والبروج، وفي تاريخ العرب وصراعهم مع النبي ﷺ حول القرآن ما يؤكد هذه العلاقة حيث اعتقادهم بأنه شاعر، وكاهن، وساحر. وقديماً ربط الرسول ﷺ بين أثر البيان وأثر السحر حيث قال: «إن من البيان لسحراً»، حيث يؤثر القول البليغ المبدع أثراً يشبه أثر التعزيم والسحر.

والخلط منذ القدم بين الشاعر، والكاهن، والساحر، والعراف يعود إلى الاعتقاد بالارتباط بقوى غيبية ما ورائية. وقد تبنى عدد من الشعراء المحدثين صورة النبي والمخلص، وتخلّلت رموز الكاهن، والعراف نصوصاً غير قليلة من شعرنا الحديث.

ومع الساحر، والكاهن، والعراف تأتي منظومة النبوءات والأبراج والفلك، ومع تداخل صورة الشاعر بصورة هؤلاء تسلّلت إلى الشعر مفردات الأفلاك والبروج وتداخل السحر، والفلك، والموسيقى بالشعر.

وقد مرّ بنا قبل قليل استناد إخوان الصفا إلى موروث فلسفي يوناني في ربطهم للموسيقى بنظام الأبراج، وبموسيقى كونية. ويبدو أن فيثاغورس مسئول بالدرجة الأولى عن إشاعة فكرة الموسيقى الكونية، فقد عُرف عنه أنه منشئ العلم الموسيقي عند اليونان، وأنه في محاولته الكشف عن أسرار الكون «أسس الاعتقاد الميتافيزيقي بأن الأعداد هي الحقائق الأصلية، ثم ازداد تلاميذه غلواً في التصوف، وأضافوا إلى ذلك أن الأعداد هي الماهيات الحقيقية التي تكون قوام الطبيعة كلها وتحكمها، ولما كان الإنسان جزءاً من الطبيعة فإنه تجسيد لمجموعة من الأعداد، وهو يرتبط عددياً

المجتمع تبعاً لأنموذج في السماء، ويعتقد بأن الموسيقى تستطيع ضبط أوتار النفس بحيث تنسجم مع نفس الأنموذج المتغلغل في سلوك الأجرام السماوية وفاعليتها».[٩]

وهي نظرة في الإنسان، والكون، وتكوين المجتمع يمكننا أن نلمس آثارها عند ييتس في كتابه «رؤيا» وهو ما سأعود للإشارة إليه لاحقاً. ولكن قبل الحديث عن نص ييتس تجدر الإشارة إلى أن هذه الفكرة استمرت قوية حتى بعد بداية عصر الكشوف العلمية في أوربا في القرن السابع عشر، فقد ربط يوهان كبلر relpeK (١٥٧١-١٦٣٠) بين الأنغام، والمسافات الموسيقية، وحركات الكواكب» بطريقة مشابهة للطريقة التي استخدمها أفلاطون في وصف نظرية انسجام الأفلاك الفيثاغورية، كما أحتفظ رينيه ديكارت setracseD (١٥٩٦-١٦٥٠) بالفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى رياضية في أساسها وينبغي أن تستخدم مبحثاً يمهد لدراسة الفلسفة، وبالمثل وصف جوتفر فلهلم ليبنتس zinbieL (١٦٤٦-١٧١٦) الموسيقى بأنها مظهر للإيقاع الكوني تتألف ماهيته الباطنة من عدد ونسبة».[١٠]

وفي القرن السابع عشر وضع المؤلف الموسيقي الألماني (بوكستهود) قطعة موسيقية حاول خلالها تصوير الصفات الشخصية للكواكب السبعة، ثم تأثر بها من بعده (جوستاف هولت) فعمل على صياغة معزوفة أوركسترالية تحت مسمى موسيقى الكواكب السيارة.

وقد استخدمت بعض الشعوب الآسيوية أيضاً كالصين، واليابان، والهند تسَميات الكواكب والبروج وربطتها بالموسيقى والمقامات «فكوكب عطارد يرمز إلى لقب إمبراطور، ويرادف الدرجة الأساسية في السلم الخماسي المستعمل في موسيقاهم التقليدية، وهي درجة (دو)، أما كوكب المشتري ()retipuJ فيمثل لقب وزير، ويرادف درجة (ري)، وكوكب زحل يرمز للشعب، ويرادف درجة (مي) وكوكب الزهرة يرمز إلى شئون الدولة، ويرادف درجة (صول)»..[١١]

وفي الموسيقى العربية ثمة اصطلاح مأخوذ من الفلك والبروج، فالسنبلة تلك

العلم على تقريبنا من الحقيقة النهائية؛ إذ إن الموسيقى تتيح لنا الوصول إلى وحدة متوافقة مع الطبيعة»(٧).

وقد أورد التوحيدي قولاً منسوباً لسقراط ، وعلق عليه تعليقات لافتة، يقول: «قيل لسُقراط فيما ترجمه أبو عثمان الدمشقي. لم طرب الإنسان على الغناء والضرب؟ فقال: لأنّ نفسه مشغولةٌ بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، وبهذا الشغل هي محجوبة عن خاص مالها. فإذا سمعت الغناء انكشف عنها بعضُ ذلك الحجاب، فحنت إلى خاص مالها من المثالات الشريفة، والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم؛ لأن ذلك وطنها بالحق.

فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفساً بالإنسان، فإذا طربت النفس - أعني حنّت ولحظت الروح الذي لها - تحركت وخفت فارتاحت واهتزت.

ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه، وربما مزّقه، كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذي لصق به، أو يُفلت من حصاره الذي حبُس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذي قد تجلى له وبرز إليه، إلا أن هذا المعنى على هذا التنضيد إنّما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس، والإنسان وأحوالهما. وأمّا غيرهم فطربُهم شبيه بما يعتري الطير وغيرها»(٨)

وإجمالاً فقد حاول الفيلسوف اليوناني إرجاع أصل الموسيقى إلى مصدر علوي، ورأى أن الإيقاع واللحن إنما هما محاكاة لحركات الأجرام السماوية التي تصدر عنها أثناء حركتها في السماء موسيقى إلهية، حتى إن واحداً مثل ديمقريطس كان يرى «أن الشاعر الموسيقار يحمل قبساً من الروح الإلهية، وكان يؤمن مع الفيثاغوريين بأن الفنان يحتل موقعاً وسطاً بين الإلهة والإنسان، وأن الرسالة الإلهية للفنان الملهم تحتم عليه أن يساعد الإنسان على بعث التوافق بين نفسه وبين النفس الكلية عن طريق إيقاع الموسيقى ورشاقتها، وكان سقراط يرى أن من الممكن تشكيل

وسأرجئ التعليق على هذه الروح، أو الموسيقى التي تسكن الجسد في موضع لاحق، ولكن سأختم بالحديث عن نص ييتس الذي قصدت تأخيره لمضارعته بمجمل النصوص السالفة؛ ولأهميته الخاصة في هذا السياق. لقد كان ييتس «على ارتباط مباشر بالأفكار التي كان يبحثها كل من أرنولد توينبي، وأوزولد سينجلر ألا وهي محاولة رؤية نمط موحد جامع في التاريخ. أي أن تطور النفس البشرية، وتطور التاريخ إنما جعل ليناظر مراحل القمر الثماني والعشرين (ونحن نجد هذا النظام ملخصاً بصورة مناسبة ولو كانت غامضة في قصيدة بهذا العنوان) وكان مما يتفق مع أسلوب ييتس وبالرغم من ادعائه وجود سلطة فوق طبيعية تسند نظامه، أن ينهي مقدمة القصيدة فيجعلها (رؤيا) وهو اسم القصيدة التي شرح فيها نظامه، يعترف فيها بأنه يعدّ الأدوار ترتيبات أسلوبية للتجربة يمكن مقارنتها بالمكعبات في رسوم ويندهام ليويس.»[١٧]

ليس مجرد ربط تطور النفس، والتاريخ، وبالتالي المجتمع بمراحل القمر الثماني والعشرين هو أهم ما في نص ييتس السالف، ولكن أيضاً موازاة ييتس ذلك بأدوار نمو المبدع نفسه، ونمو القصيدة، وتشكلها الأسلوبي.

إن ربط الإبداع وخاصة الشعري منه بمراحل النمو القمري (الأهلة، والبدور، والأفول والعود من جديد) أمر يتجاوز مجرد التشبيه والمجاز، ويضرب بجذوره إلى العلاقة القديمة، سواء في الرؤية البدائية، أو في الرؤية الصوفية والفلسفية إلى عالم الفلك وعالم الماوراء، ويتجاوز ذلك إلى التنظير، كما يعكسه كتاب رؤيا noisivA لييتس. وأتذكر بإلحاح الآن وأنا أتحدث عن رؤيا ييتس عنواناً للفرنسي كلود سيمون وهو (الجوزاء العمياء) المنشور ١٩٧٠ هذا العنوان الذي قال عنه مفسراً: «إن الكاتب صورة الجوزاء العمياء التي تتجمع خلال غابة من الإشارات، وتتجه نحو ضوء الشمس الصاعد، ومن المهم أن تلاحظ أن الجوزاء هي كتلة من النجوم، وفي اللحظة التي تشرق فيها الشمس سوف تختفي»[١٨]

الكوكبة التي تقع في البرج السادس يستخدمها التراث الموسيقي للدلالة على «النغمة الثالثة الصغرى في المنطقة الحادة، وهي التي تسمع من وسطى الوتر الخامس في العود على نسبة ٢٧/٣٢ من مطلقه»..[١٢]

ويبدو أن هذا الربط وصل إلى العرب عن طريق التقاليد الهندية، والفارسية، حيث تقابل المقامات الاثنى عشر صور البروج الفلكية. ومن هذا ينشأ الاتصال مع العناصر، وكذلك مع الأرقام، وحروف الأبجدية في تعبير رمزي صوفي[١٣]. يقول عبد المؤمن البلخي: «اعلم أن مزاج مقام الرست النار، وبرجه الحمل، ووقته فينوس في دائرة يوم الجمعة الثالثة، وأن مزاج مقام العشاق الماء، وبرجه الجوزاء، ووقته عطارد في دائرة يوم الأربعاء الثانية»..[١٤]

وفي التراث الصوفي ربط واضح للأرقام والحروف بالفلك، ولعل أشهر من فصّل الحديث في هذه المسائل هو ابن عربي؛ حيث جعل الحروف عالماً مخصوصاً، وربطها بالفلك والأبراج. وقد كنت توقفت وقفة خاصة عند ذلك في دراسة سابقة[١٥].

والأساس الذي يصدر عنه ابن عربي في نظرته لمراتب الوجود وموازاتها بالحروف يعود إلى أنه يرى أن هذه المراتب والوجود إجمالاً إنما تتحقق من انبثاث النفس الرحماني، وعن كلمة الله: كن.

وأود في هذا السياق أن أشير إلى نص يرتبط بعالم الخلق، والروح، والموسيقى مثلما يرتبط بالموسيقى الإلهية التي تحدثت النصوص السالفة عن انبثاثها في السموات والأفلاك. ففي أحد النصوص المتعلقة بخلق آدم في الموروثات السامية والتوراتية نقرأ ما يلي: «بعد أن صنع الله آدم من طين أراد أن يبث فيه الروح لتحركه، ولكن الروح رفضت؛ لأنها سماوية، وآدم مادي، فأمر الله بملاك فأدخله في التمثال وتغنى الملك في مقام العزال فطربت الروح ودخلت بدورها في الجسد، فلما استقرت فيه خرج الملاك، فلما صمت الملاك حاولت الروح الخروج من الجسد، ولكن آدم بدأ يغني من خلالها فطربت واستقرت نهائياً في الجسد».[١٦]

العباس: وسمي الهلال هلالاً؛ لأن الناس يرفعون أصواتهم بالإخبار عنه، والتهليل قول لا إله إلا الله، قال الأزهري: ولا أراه مأخوذاً إلا من رفع قائله به صوته.. الهلل نسج العنكبوت.. وشعر هلهل: رقيق، ومهلهل اسم شاعر».[٢١]

والربط بين الهلال واللغة أبين في هذا الجذر اللغوي من أن يحتاج إلى مزيد تعليق، والذي أود التأكيد عليه هو هذا الجانب الطقوسي للتهليل، واحتمال أنه احتفظ به في الشعر، وتم تحويله إلى نوع من الرقى والتعاويذ والتمتمات كما سنرى في نصوص مقبلة، وخاصة في نص «هلالات» لشاكر لعيبي.

الهلال والموسيقى/ البُهم الليالي قبل الهلال:

من اللافت للنظر أيضاً أن المعاجم العربية تسمي الليالي الثلاث التي لا يطلع فيها القمر البُهم، وتضيف: وصوت بهيم لا ترجيع فيه[٢٢]. وهذا أمر لافت لعلاقة ما حول معنى البهيمة في مقابل الإنسان؛ حيث الصوت الذي لا ترجيع فيه صوت بهيم. فالترجيع سمة موسيقية لحنية تطريبية جمالية، والترجيع هو الترديد[٢٣] والتكرار الذي يحول اللغة والصوت إلى نغم موقع، فكأنما في الموسيقية والترجيع ظلّ إنسانية في مقابل البهيمية. إنك إذا ربطت ذلك بالمعنى الحسي للظلمة المرافقة ضمناً لمعنى البهم، وجدت في الإنسانية والموسيقى بعداً نورانياً خفياً يذكر بنص توراتي - سلف ذكره - حول قصة خلق آدم واستقرار الروح في الجسد المادي لآدم عليه السلام، وعلاقة هذه الروح بعالم الموسيقى، والموسيقى الكونية والإلهية المنبثة في السموات والأجرام.

إنه إذا ما ربطنا كون الموسيقى - كما عكست النصوص النظرية السالفة- تساعد على إيجاد التناغم وسط فوضى الكون الداخلي، وما يبدو من فوضى في الكون الخارجي بالمعنى الحسي للظلمة، وبما يوحي به من عماء وتخبط بمعنى الليالي

وسنرى استدعاءات رموز الأهلة، والأبراج، وأجوائها وظلالها في قصائد الشاعرين السعوديين الثبيتي[١٩]، والدميني..، وستتجلى بشكل واضح في قصيدة (هلالات)، لشاكر لعيبي العراقي[٢٠]، تلك الرموز التي لا تشير فقط إلى مراحل التشكيل الشعري ونمو القصيدة كما في رؤية ييتس ، بل تتجاوز ذلك إلى أبعاد رمزية وإشكاليات وجودية بعضها يمس الهوية الحضارية، وبعضها يمس المطلق!

ترى أهو قلق الأفول؟ أهي الشمس التي تكسف بالنجوم كما في بيان كلود سيمون؟ أهو الكاتب/الجوزاء التي تدور في العماء ومن نفسه تنبثق اللغة كما ينبثق عن النفس الرحماني الوجود، كما في الرؤية الصوفية القائمة على الانسجام والوحدة، أو كما هو في الرؤية الفلسفة اليونانية للفنان، حيث يحتل مرتبة وسطى بين الإنسان والإله، ويساعد على بعث التوافق بين نفسه والوجود والنفس الكلية عن طريق إيقاع الموسيقى والإبداع الذي يحاكي حركات الأجرام السماوية والموسيقى الكونية الإلهية.؟

الهلال والكلام:

استضاءة بالأفكار السالفة يمكن الحديث عن جزء من النمو القمري (الهلال) مدخلاً أساساً للتوقف عند هذه الرموز الفلكية في بعض النصوص الشعرية التي سأتناولها بالدارسة التطبيقية.

الهلال مرتبط باللغة والكلام؛ وليس هذا القول من باب المجاز، أو التأويل، ففي مادته اللغوية المعجمية يمكننا أن نعثر على هذه العلاقة المشبعة بجو ديني طقوسي؛ فتحت مادة «هلل» نقرأ ما يلي:

«هلّ المطر والهلال الدفعة منه.. والإهلال الميقات الذي يحرمون منه.. والإهلال بالحج رفع الصوت بالتلبية. و كل متكلم رفع صوته، أو خفضه فقد أهل واستهل.. والإهلال التلبية، والهلال غرة القمر حيث يُهلُّه الناس في غرة الشهر، قال أبو

بهذا المقطع يبتدئ شاكر لعيبي قصيدته الطويلة جداً المعنونة بـ(هلالات) (ينظر نص القصيدة في آخر البحث) والتي تقوم معظم مقاطعها على استدناء هذا المتعالي بتعويذة الشعر، المتعالي البعيد الذي يحدثنا عنه الشاعر خطاب الغائب الحاضر، مستخدماً في معظم المقاطع اسم الإشارة (هذا) أو (هذه) حينما يُلّعب صوره في دائرة التأنيث التي تعود بالهلال إلى الاستدارة والقمرية، وهو ما يفسر التأرجح بين الصدعتين، الفضاءين..إلخ إنه التأرجح بين الثنائية، أو الازدواج إجمالاً، الذي يحيل إلى قلق ستوالي القصيدة في تناميها التنويع عليه.

إن القارئ لقصيدة (هلالات) يشعر بهذا الامتداد الطويل لتعاطفات متوالية مع الإشارة إلى هذا الهلال/ القمر إلى أن يصل في مرحلة القصيدة إلى رسم الأبيات والكلمات في فضاء الورقة على شكل هلالين متقابلين، يمكن أن يشكلا دائرة(ينظر نص القصيدة الملحقة في آخر الدراسة) ،هكذا يرسم صدعين متقابلين هجس بهما في أول القصيدة !!.

وقد استخدم لرسم الهلالين (أو الهلالات/ الكلمات التي تشكل جسد الهلال) أسماء منازل الهلال، ووظّف طوال النص كل ما يمكن أن يخطر ببال شاعر عن تشكلات نمو الهلال وتحوله، وما يمكن أن يوحي به من صور وتشبيهات، وما يسوق إليه من تداعيات ودلالات متنامية ومتداخلة ومتناقضة أيضاً، حيث الهلال رمز الهوية العربية الإسلامية[٢٦]. وحيث الهلال في الوجدان الديني ظلّ مصاحباً للتاريخ الديني، ورمزاً للمطلق، وكلا المستويين في رمز الهلال (الرمز الديني، والرمز الحضاري للهوية العربية الإسلامية) يحيلان في النص إلى قلق لا يمكن إخفاؤه بهالات الضوء القمري المتداخلة والمغرية بحالات استرخاء، حيث الهلال مؤشر للقلق، قلق الاكتمال، وقلق الاضمحلال والتحول والأفول، وفي الوقت نفسه هو رمز انبعاث وامتداد جديد؛ إنه جدلية سيرورة ديناميكية حية. واللافت للنظر أن هذا الرمز يمكن أن نمد إليه بعداً ثالثاً، إذا يسير رمز الهلال في نموه متوازياً مع نمو

البهم والبهيمية - وجدت في الإنسانية بعداً دلالياً يتحرك في فاعلية الكشف، ونزع القشرة عما يبدو من فوضى وغموض، وعدم انسجام وتشظٍ في العالم الصغير (الإنسان) والعالم الأكبر حسب التعبير الصوفي. وهل أشف من الموسيقى والشعرية لترهف، وترهف بحثاً عن حالة التوحد والانسجام؟ سنرى ذلك واضحاً في نص للشاعر السعودي جاسم الصحيح[٢٤]، وسنرى كيف سيحشد فيه هذا الاشتباك المعقد.

مع الشاعر ومنذ القديم لم تعد النجوم، والقمر، والكواكب مجرد أسماء وأشياء تدخل عالم الخبرة والمعرفة المباشرة، ولم تعد النجوم مجرد وسيلة للاهتداء بها أثناء السفر والتجوال في ظلمات الصحاري، بل تحولت مع الرؤية الشعرية إلى رموز ومجازات، واصطبغت برؤى الشاعر. ولم يعد الافتتان بالقمر، والنجوم مجرد بدعة رومنتيكية في الشعر الحديث، فقد صار للقمر، والنجوم مع كونها ظواهر فلكية، ومع ما تحمله من حمولات حضارية ومعرفية من عرافة وقيافة - صار لها قدرة خصبة على الإيحاء للشاعر الحديث، بحيث قام بتوسيع الصورة وتحويل المعتقد والعادة إلى أجواء مجازية، وتحولت معه إلى رموز أحالت ظلمة الصحراء إلى ظلمة مجازية لتيه أكبر وأخطر. لقد أمكن للشاعر أن يستقطر الرموز الميثيولوجية، والدينية، ويسكبها في مجرة شعرية، كما سنرى في النصوص التالية.

المتصدع / قلق الأفول قلق الهوية :

«بكفي هاتين أرفع ظل الحمامة
بكفي البريئتين هاتين
أداعب هذا النابت في جبهة الظبي
هذا النحاسي المستلقي على خشب الباب
المتأرجح في غرة الصبي
المتصدع صدعتين اثنتين
المتمرغ في السحاب
المهاجر بقرنين بينهما فضاءان
النائم في استبرق الله»[٢٥]

والصفات للهلال والقمر، تبدو كابتهال طويل، أو رقية وتعويذة تنشد للهلال (بل سلسلة الهلالات التي توالدت عبر مرور الزمن) ليكتمل، وللقول ليقول، وللقول أن يفعل (الإطاحة بالأفق). ويبدو الهلال، رمز الحضارة الإسلامية ورمز الهوية أيضاً مشروع تصاعد، وفعل تغيير، أو محرضاً على التغيير، كما أنه - كرمز مادي، ومؤشر لحركة الزمن - يتوحد مع كونه رمزاً للهوية، وبالتالي تأخذ الهوية المتصدعة (ينظر المقطع الأول خاصة) كل احتمالات الرمز الزمني وهو المشغل الوجودي القلق الذي ينتاب الشاعر فيصاعد تعويذته وطلسماته لـ (الهلال) لعله يكتمل ويخصب وينتج ما يدفع خطر الاضمحلال:

«بيدي القصيرتين هاتين أهبط إلى عليائه
سأداعب غرته
وأقلب طرته
سأقوده كما يقاد صبي غر
عازقاً الفضاء به
ممرغاً جبهته بالوحول
طار من فسحة ومرق
في الأنين
وانتهى أن يميل
راية للمغول
طار من عشه واحترق
في الهواء العليل
وهوى
في اصطفاق الفصول
بيدي هاتين أيها المأمول
أيها القيثارة التي سنعزف لها بغيرها
أيها الكوكب الدري المتقلب في دريته



القصيدة، أو نمو التجربة الشعرية (ويلاحظ هنا حضور فكرة ييتس حضوراً قوياً)[٢٧] سواء على مستوى القصيدة ذاتها (هلالات)، أو مستوى تطور تجربة الشاعر إجمالاً.

إن القصيدة بما تحمله من امتداد طويل لتعاطفات أسماء الإشارة، والنداء للبعيد، وبما تحمله من تعويض مسرفٍ في التكرار لصفات هذا المشار إليه وحالاته - تبدو بشكل ابتهالي يذكر باستحضار الأسماء الحسنى وتعدادها الطويل في الأدعية والابتهالات، وهذا ما يربطها بأحد مستويات رمز الهلال في إحالته إلى المطلق، هذا المطلق الذي يشير إليه الشاعر في أقصى حالات الوضوح في خاتمة القصيدة حيث يناديه بـ (إيل) و«إيل» تعني الله في السريانية:

«احرس أيها النور ليالينا
تساقط تساقط
يا قمر الفواجع العجوز
يا قمر النعامات المسبلات رقابها في ضيائك
النائمات على بيضتك السرمدية
يا بيضة الكون
اجمح أيها الوعل جموح وعل يحد حوافره في حجارتك
اجمح جموح مهرة ضوئية
اجمح جمحة تطيح بهذا الأفق
يا إيل السرمدية».

والقصيدة بعد كل هذا التعداد المسرف في استعراض أسماء القمر والهلال وحالاتهما بعد هذا التعداد الابتهالي تنتهي بهذا الطلب: الإطاحة بالأفق تماماً مثلما يفعل أي متبتل يسرف في التقرب إلى الله بالدعاء بأسمائه الحسنى وصفاته قبل أن يعلن حاجته بين يدي الله.

إن القصيدة التي تتحول إلى ما يشبه الجملة التي يتأجل ركنها الثاني، حيث ركنها الأول الذي تحتشد فيه الصور والمجازات، وتتوالى فيه التعاطفات، وترادف الأسماء

تساقط على الحديد
من أجل الرنين النفيري
تسقاط على المنافي
لكي تزهر وردة الأخوة.
....
....
واشهر تروسك تروسك المرفوعة دون ضجيج
أمام رباعيات السنة الأربعة
من أجل اكتمالك الذي لا يكتمل» .

هذا الاعوجاج الذي لا يُرجى شفاؤه، والاكتمال الذي لا يكتمل، هذا الهلال الناحل المعوج مع كل الدلالات والتداعيات المحتشدة الممتزجة برمز الهلال/ الهوية ورمز الهلال الديني يؤكد القلق المشار إليه؛ فالأهلة رمز لمرحلة شك وعبور، وقد عبر عنها القرآن كأزمة روحية وجودية ومعرفية للإنسان إزاء المطلق، وها هو الهلال سيبدو مجرد راية مرفوعة في بهو الله.

«تساقط تساقط
أيها الراية المرفوعة في بهو الله
يا منجل الساحر الذي سيحصد المألوف
ابذر الغرابة الخفاقة في نطفة الغرابة
وأطلق الجنح العاثر والجانح المكسور
واصعق بمعدنك الساطع عين الحيوان الهارب في السهل»

هذا الحيوان الهارب في السهل هو (العقرب المستوحد الداب في السهل) الذي كان الهلال منذ قليل ينظر إليه بعين واحدة حزينة، هذا الحيوان رمز المستعمر، أو الآخر المستبد يدب في الأرض والعين طائشة طائرة في السماء تبحث في قلق روحي ووجودي عن بصمة الحقيقة، وحقيقة الوجود على أرضها؛ لذلك تبدو القصيدة كأغنية وكتعويذة لهذا الناحل الشارد المشرد عن أرضه، تعويذة إلى الرمز العربي الحضاري/ الهلال المشرد في الفضاء هلالاً ناحلاً، تعويذة لهذا المعوج ليشفى من

أيها المنفي
أيها المتطلع بعين واحدة ، آه، حزينة
إلى العقرب المستوحد الداب في السهل
إلى الأملاح التي تمنح الرغيف طعم البحر
إلى الصدوع التي تعلقها الحملان في البراري
إلى الأمم التي تهز عصيها بوجهك
يا هلالاً ناحلاً ينثر الأعياد كالحلوى
يا خيمة العربي
يا هلال بني هاشم
أيها المنقوش على حيطان بابل
المرفوف فوق قلاع التركس

وتتواصل النداءات والابتهالات إلى هذا الناحل:

«أيها البدري
سأهز القرون
لتتساقط قرناً قرناً
على راحتي
سأهز الزمن
وامتطي قرنك الحرون
أيها المتطلع لبيك
بجسدي كله أتوجه إليك
لبيك لبيك يا حجر اليأس
أيها الأعوجاج الذي لا يرجى شفاؤه»

إلى أن يقول:

«تساقط تساقط
في بقاع العماء لتخصب العيون
....
....

إلى أن يقول:

«ألا قمراً يحمرّ في غرة الدجى
ويهمي على الصحراء غيثا وأنجما
....
....
ألا أيها المخبوء بين خيامنا
أدمت مطال الرمل حتى تورما
أدمت مطال الرمل فاصنع له يدا
ومدّ له في حانة الوقت موسماً
....
أيا كاهن الحي
هل في كتابك من نبأ القوم إذ عطلوا
البيد واتبعوا نجمة الصبح
....
....
نظروا نظرة
فامتطي علس التيه ظعنهم
....
يا نخل أدرك نبأ أول الليل
ها نحن في كبد التيه نقضي النوافل
ها نحن نكتب تحت الثرى
مطراً وقوافل
يا كاهن الحي
طال النوى
كلما هلّ نجم ثنينا رقاب المطي
لتقرأ يا كاهن الحي
فرتل علينا هزيعاً من الليل والوطن المنتظر»

اعوجاجه، ومن مشروع اكتماله الذي لا يكتمل. وبذلك تتحول القصيدة إلى رقية وتعويذة تود - كما قال صاحبها في هامش ختامي - أن تلامس كلماتها وأشكالها «أشكال الطلسمات والرقى والتعاويذ العربية التي يحوم عملها أساساً حول الكتابات والتي تستمد من الكتابات أشكالاً وقدرة»[٢٨] وبذلك تصبح القصيدة نفسها بتحولاتها وأشكالها صنواً للهلال في تقلباته، وقلقة ومشروع اكتماله الذي لا يكتمل، والقول الذي يحلم بفاعلية القول في زمن - ربما - لم يعد للقول فيه أي تأثير يذكر!! فلا غرو أن تتجه فاعلية القول إلى حلم الرقى والتعاويذ، وتدخل طوعاً - مثل القمر - في قدر الاضمحلال الجبري، وبذلك تقول القصيدة مقولتها اليائسة، أو تنقل فجيعة المثقف بإحساسه المتفاقم بأنه ليس السياسي فحسب الذي لم يفلح بشفاء اعوجاج هذا المعوج من كينونتنا الحضارية، ولكن المثقف أيضًا يقف قذفاً إلى الحلم!!.

ابتهالات الكاهن:

القصيدة الابتهالية السالفة المزجاة للأهلة لتلاحق الحيوان الداب في السهل وتطيح بالأفق، وتطلق الجانح المكسور تشبه في ابتهاليتها واعتمادها مفردات البروج والفلك والأهلة جملة مقاطع ونصوص للسعودي محمد الثبيتي نشرها قبل نص هلالات لشاكر لعيبي، نشرها في ديوانه (التضاريس) وتبدو القصيدة الطويلة المعنونة بـ(تغريبة القوافل والمطر) كابتهال طويل موجه إلى كاهن الحي المرتبط بالفلك والنجوم والأقمار، والمرتبط أيضاً بالنبوءات، وحلم التغيير وقراءة أسارير البلاد والغيب المخبأ والمستقبل المنتظر. التغريبة التي يبدأها بربط الفلك بالزمن وبالوطن والعرافة والكهانة والتراتيل:

«أدر مهجة الصبح
صب لنا وطناً في الكؤوس
يدير الرؤوس»[٢٩]

الدجى، ألم يصح به الشاعر قبل قليل: (ألا قمراً يحمرّ في غرة الدجى)؟ أليس هو الدم المنتظر الذي يناديه في أول قصيدة في الديوان تلك المعنونة بـ (ترتيلة البدء)؟ إذ يقول في مقطعها الأخير:

«**من شفاهي تقطر الشمس**
وصمتي لغة شاهقة تتلو أسارير البلاد
هذه أولى القراءات وهذا
وجه ذي القرنين عاد
....
....
يا دماً يدخل أبراج الفتوحات
وصدراً ينبت الأقمار والخبز الخرافي
وشامات البياض»[٣٢]

وأنعم النظر في هذا الربط الواضح بين الفلك والبروج، وجو الكهانة والعرافة والسحر، والقراءة وفعل الشعر وجمالياته، حيث تتداخل الصور بقوة وتستدعي تذكير القارئ ليربط ما قلته في المقدمات الاستهلالية حول علاقة الهلال والأهلة باللغة والأثر التعزيمي للشعر وبين ما تضمره النصوص في تشكلاتها المجازية.

وفي هذا السياق أيضاً استحضر مقطعاً من قصيدة (المغني) التي تعد نصاً لافتاً في العلاقة بين الغناء والبروج، والشعر والسحر والتنبؤ والخلاص، يقول:

«**ابتداءً من الشيب حتى هديل الأباريق**
تسترسل اللغة الحجرية
بيضاء كالقار
نافرة كعروق الزجاجة
قال المغني:
يعاقرني كل يوم غياب القوافل
قلت يؤرقك الزمن المتقابل

علس التيه هذا الذي يؤرق الشاعر فيبدو – وهو مُطِلٌّ على شقائه - وكأنه أول الرائين له؛ يقول في قصيدته (البشير) وكأنه النذير:

«أنا آخر الموت
أول طفل تسوّر قامته
فرأى فلك التيه
والزمن المتحجر فيه
رأى بلداً من ضباب
وصحراء طاعنة في السراب»(٣٠)

ويصعب على قارئ ديوان (التضاريس) أن يعثر على قصيدة ليست مشبعة بجو الابتهالات والتراتيل، وهو جو يستند في معجمه وتراكيبه على مفردات الفلك والبروج والكهنة والعرافين، وجو الرقى والتعاويذ، وما تولده من صور وتداعيات، يقول في قصيدة الأجنة:

«وعلى مسافات الردى بدو وحانات
وأرصفة تموج
وخيول ليل أمطرت شبقاً على البيداء
فأحمرت نبوءات البروج
يا نجمة قامت على أبوابنا بالأمس
هذا الدم الحولي ميثاق من الصلوات
معقود على الرايات
شمس تستظل بها سحابة
قمر ترابي تدثر بالشعائر وانتمى للجوع
واعتنق الكتابة»(٣١)

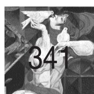
هذا الدم الحولي المغمور في حركة الزمن ليس سوى وجه من وجوه قلق الهوية في فلك التيه، وهو القلق نفسه الذي رأيناه في محاق أهلة شاكر لعيبي في هلالاته، القمر الذي ينتمي للاضمحلال والجوع، لكنه لابد أن يتوهج في حلم الشاعر، ويحمر في

وفي قصيدة (الفرس) المثقلة بالمعجم البروجي الفلكي تبدو الفرس، وكأنها القصيدة التي تناصب صاحبها الغوايات، حيث يبدو تمرغ التجربة الشعرية في التجريب كتقلب الهلال يقول:

«ناجيتها:
صدئت لياليك القديمة فاحرقي خبث
النحاس
واشرعي زمن الصهيل
مذ أهدرتك موانئ البحر القديم
وأرمدت عينيك منزلة الهلال
....
....
....
إن قام ماء البحر
يأتي وجهك النامي على شفق البلاد
يأتي طليقاً
موثقاً بالريح والريحان والصوت المدجج بالجياد
إن قام ماء البحر
صاغ الرمل بين مقاطع الجوزاء
مهراً عيطموساً فاتحاً
من قمة الأعراف ممتد
إلى ذات العماد»[٣٥]

جوزاء الذات:

هذه الجوزاء المرتبطة بالتجدد والخلق والإبداع في قصيدة الثبيتي تذكر بـ (ما نفست) كلود سيمون الذي أشرت إليه فيما سلف، ومثلها تبدو الجوزاء دائرة في هذا



....

....

وجهك منتجع للغات

ابتكر للطفولة شكلاً

كتاباً تطارحه الخوف

تقرأ فيه محاق الكواكب

تكتب فيه حروف الندم

ابتكر للطفولة عرساً تعلق فيه التمائم

واللعب الورقية والأغنيات»(٣٣)

والكاهن المرتبط دائماً بالرؤية والقراءة هو العراف الذي يتوحد به الشاعر الذي يمكنه أن يواصل القراءة ويبقي النار العجيبة مشتعلة. ويبدو الشاعر حينها كمجرة لا تكف عن الحركة والفوران، وكمجرة تلتهب فيها النار العجيبة، ولست بحاجة للإشارة إلى الجو الأسطوري الذي يربط النار بالشاعر، يقول:

«جئت عرافاً لهذا الرمل

استقصي احتمالات السواد

جئت ابتاع أساطير

ووقتاً ورماد

بين عيني وبين السبت طقس ومدينة

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذه أولى القراءات

وهذا ورق التين يبوح

قل هو الرعد يعري جسد الموت

ويستثني تضاريس الخصوبة

قل هي النار العجيبة

تستوي خلف المدار الحر تنيناً جميلاً

وبكاره»(٣٤)

تبدو هذه النجمة المشعة في الصبح التي تلد الشاعر من جمرها الفجري، وكأنها نجمة الصبح، أو كوكب الزهرة، التي ارتبطت منذ القديم بالجمال والغواية حيث أطلق العرب عليها اسم العزى، وكان لهم صنم يتعبدونه بهذا الاسم، وأطلق عليها الأغريق اسم أفروديت، أما الرومان فجعلوها آلهة للحرب والجمال وسموها فينوس.

بروج القصيدة:

ويبدو الاشتغال على الجو البروجي الفلكي أكثر وضوحاً وقصديّة عند علي الدميني، حيث تتوغل هذه المفردات وهذا الجو في بناء القصيدة. فقصيدة (البروج) يقسمها إلى عدة أقسام، أو مقاطع تحمل هذه العناوين الفرعية: برج الغبار، وبرج السرطان، وبرج العذراء، وبرج الأطفال، ورقصة أولى، وبرج حواء، ورقصة تالية، ويختمها ببرج القوس، ويبني القصيدة متدرجاً من برج الغبار - كما سماه - لينتهي من الغبار - أو هكذا يأمل- في آخر أبراجه برج القوس حيث يقول خاتماً القصيدة بقوس أخير:

«عساي اجتبيك في أخرياتي ويا هل عسى
لنا أن نبادل هذا الغبار جريرته
:فرساً فرسا».(٣٨)

هذا الغبار الذي إحدى جرائره أن يعشي البصر، ولكنه منذر بالعواصف، وله الهيمنة الأولى التي تجعل الشاعر يبدأ به أبراجه قائلاً:

«للغبار منازله
والبروج قبائلها
فإذا ما عشي بصري
لامستني أوائلها
ليلة في يدي حامل

الفلك من الدلالات في ديوان محمد عبيد الحربي[٣٦] المعنون بـ(الجوزاء) ففي القصيدة المعنونة بعنوان الديوان نفسه يبدأ الحربي القصيدة بالمقطع الأول الذي يسميه (أفق) لتبزغ فيه نجمة منذ البداية، وتبدو النجمة (مثل فرس الثبيتي) متماهية مع القصيدة في الأفق الشعري . يقول:

«لي نجمة
تمنح زينتها لزمردة في الناس
وتزدان بهم
تجئ بهذا الوله الشجري
فصبي لي قهوتي
ومدي ذراعك النخلي لتتوسده قليلاً
أو لتلبسه وتمضي حاضنة وهج البلاد»[٣٧]

إلى أن يقول في القسم الرابع من القصيدة مصعداً هذا التماهي في نفس صوفي:

«للكون علامات
تتابعها الروح
الجوزاء / دليلتي
والأرض / عصفورتي وغديري»

إلى أن يقول في بداية المقطع الأخير:

«الجوزاء نافذة تسوق الغيم إلى قلبي
فلتدن عصفورتي من سدرة دمي
ولتوزع صوتها على بهجة أبناء الفجر على أضلاعي
أضلاعي مفاتيح فضية
أطوف بها على الأقفال
أحصد جمرة تنبثق منها لغة تلد جمرة شافية
أنا ابن الجمر الفجري
فلتخط الأرض نحوي
الجوزاء نجمتي وأول قولي.»

شئت ألا أرى ما يرى
في منام الشجي من المعصيات
وما بين ألفين من منكر
تبت ألا أقاوم عاشقتي أن تصيح
لا يصح وقد آذنتنا العواصف بالحرب إلا الصحيح»(٣٩)

وذلك الذي أغضى في برجه الأول عن (أنثى المدائن في خدرها تستريب النهار) ها هو يتعامى عن المعاصي والمنكرات في برجه الثاني، وها هو يواصل في برج العذراء مآثمه، فعلى حين تتسع عباءة الموتى تأتي العاشقة/ المرأة/ القصيدة رمز حياة وبعث وتجدد مقاومة للغبار والهباء والموت؛ يقول جادلاً علاقة جميلة بين الشعر والموسيقى والبروج مُداخلاً بين مفرداتها ودلالاتها دون أن يغيب عن البال أن قرنفلة الصباح تحيل إلى نجمة الصبح، أو كوكب الزهرة (فينوس) آلهة الحرب والجمال، الحرب التي ختم بها قبل قليل برجه السابق:

«قالت قرنفلة الصباح لجارها: يا سيد الزمن النباتي
اعطني الحبل والعصا والدنان المحزمة
نصعد الأفق إن عصى نرتقي فيه سلمه
أنا يا سدرة الهوى ريح ناي مسوّمة
بعضها صار كوكباً بعضها صار أوسمة
اجترحني صبية واقترفني كمأثمه
وسع الزمان عباءة الموتى وما اتسخت (عباتي)
أرفو جدائلها على رسن الخيول والتقي فيها (النواتي)
تلقى البلاد تمائم الأعياد في حجري فارضعها
واطلقها
وأرفض في ولادتها مماتي»

وفي البرج الثالث في القسم الثالث من القصيدة يواصل التعامي والرفض، ومع أنه يبدأ برجه الرابع (برج الأطفال) بالصمت المعلق في قوس المدينة، إلا أنه يقول

وأنا لست فاعلها
هو لي إن أتى ولدًا
وهي إن انجبت فتنة فلها
ثلة من حقائب مترعة بالغبار
وأنثى المدائن في خدرها تستريب النهار»

إنه من الطبيعي حينما يعشى البصر أن يعتمد الشاعر على يده، ولكن أيضاً في سياق الرموز الفلكية التي سبق أن أشرت إليها، والتي قلما جاءت إلا مرتبطة بالإبداع والخصب ومتماهية بالقصيدة والشعر الخلاق، والشاعر الذي يقوم بدور العراف والكاهن، والذي يرى ما لا يرى وينذر البشر-في سياق تلك الرموز يمكن أن ينظر إلى اليد كرمز القدرة والفاعلية والخلق والكتابة، ولأن اليد كذلك يعقب الشاعر برج الغبار ببرج السرطان، وهو برج مائي، علّه يغسل عشى العينين من الغبار والنهار الملتبس المريب، ويجلو الجهل في اليد الحامل بما تجهله ، فيتحول الجهل بما تجتّه اليد إلى معرفة مخبأة بالسلالات والأقداح الفائحة بالبروج، هذه الأقداح التي تحمل سائلها (مثل مائية برج السرطان) إلى الحياة، حيث سر الكائن الحي يبدأ من الماء، بل سر الوجود أقيم بدءاً على الماء، ومن الماء، يقول:

«تبت ألا أقاوم أغنية تستبيح الندى بظفائرها وتبيح
مطراً قلبه قمرة وسبايا
وأغصان ريح
شئت ألا أعلم طفلي أن الخليقة اثنان: امرأة و (رجل).
رجل و(امرأة)
وسلالات من قدح عبها الخلق فائحة بالبروج
فأنت حدائق من أسورة
شئت ألا أحدث اثنين حتى أرى
مدناً في القرى
وتوابيت من فضة تستباح ولا تشتري

وما دامت رقصات الحرب قد آذنت بها، فمن الطبيعي أن يجهز الشاعر لهذه الحرب قوسه ويريش سهمه؛ لذا يأتي آخر قسم من القصيدة معنوناً بـ (القوس) مطلقاً سهم الكلام متخذاً إيقاعاً مغايراً لإيقاع الرقصات السابق السريع الخفيف[٤٤]، يقول:

«أعد المخافر في ساعديك واستقطر الصمت أن ينبت
أعد الولائم للضاعنين وارفع من صهوة الريح: ما، ومتى
تضج القوارير في الروح من فرط هيبتها
ويعوم المسا
عساي اجتبيتك في آخر العمر قوساً نبياً
وصافنة مثل أنثى
تدق المحار بعسجدها
فتسيل البيوت بهودجها ويصم الغناء الأسى
عساي اجتنبتك في آخرياتي ويا هل عسى
لنا أن نبادل هذا الغبار جريرته
فرساً فرسا»[٤٥]

ها هو ذا سهم الكلام يطلق أحلامه وأمانيه، ويبدو الشاعر مصطفياً قوساً يرتل وحيه وصافنه تذكر بصافنات النبي سليمان مما يجعل الغبار أو (برج الغبار) الذي بدا من أول القصيدة شيئاً كالنوم والموت، الذي ظل الشاعر طوال أبراجه السالفة يحاول تفاديه ومبادلة أساه بالشعر والغناء حتى لا يأكل الدود منسأته؛ لذلك ما إن تكتمل القصيدة التي بدأت بمنازل (برج الغبار) حتى تأخذ الأبراج (الأفراس) تجلو الأفق مما يعشي الرؤية والرؤيا، وتبدو الأبراج/ الأفراس كمنازل تشكلُّ الرؤيا الشعرية التي يدور الشاعر في مجرتها متكئاً من خلال رموزه الفلكية على تيمة بعث وولادة، استندت في تنويعاتها على تأنيث معظم الرموز ممثلة في الأرض/ حواء/ العذراء/ الفرس/ القوس، وأخيراً الليلة/ القصيدة التي تنجب فتنتها، القصيدة تلك الليلة الحامل التي حاول أن يتبرأ في أول الحمل من إثمها، ولكنه بعد أن حملت

مشيراً إلى نذير الحرب:

ماء يطل
وامرأة لا تهل
وأطفال في سرر النوم بين الكراريس والحبر
ينتظرون شحوب الخميس ووجه الخبر
أنا والغبار اقتتلنا على الموج
أرخي ليمضي
وأمضي ليغضي
ولكنه فوق فاكهتي يستقر»[٤٠]

هذا النذير الذي قد يرن في شحوب الخميس، هذا الغبار الذي يستقر على فاكهة الشاعر فيستفز صبره ومهادنته فيجعله يعلن أولى الرقصات التي هي أشبه برقصات الحرب، أو دقات طبول الحرب. ويبدأ تلك الرقصات بمقطع يسميه (رقصة أولى)[٤١] ويعقبه (ببرج حواء) التي يعرف - وإن بدا متسائلاً أنه لن يصطفيها إلا مجلّلة بالبيادق[٤٢]. أما في (الرقصة التالية) فيخاطب سهيلاً، حيث تشرح لنا هذه الرقصة قصة الدم في (الرقصة الأولى)؛ فيبدو أن الدم الذي شربه وريد الوطن لم يكن سوى دم القصيدة الفوار من فم الشعر الذي هو حربه الممكنة، لذلك يهنئ نفسه هذه المرة قائلاً:

«يا سهيل اليمني
أنت قد عللتني
بارتشاف الوسن
والرغيف الممكن
فانهل الآن فماً
ناضجاً من وطني
يا هنيا لك (هني)
يا هنيا لي (هني)»[٤٣]

صوتاً حافياً عريان
هارباً بالقلب من فلسفة المغزى
ألبي فطرة الرعيان
أسأل الآفاق عما خلفها من سرّي الفتّان
عد لأعماقك يا هارب
فتش قيعة الذات
وإياك وأن تبحث عن معناك في السطح
فمفتاح المعاني مودع في أسفل القيعان
أيها الهارب.. واطفئ ضوء عينيك
لكي تبصر ما يعصى على الضوء وما تعنوله العينان
وانفرط من قيد اذنيك
فقد غنى لك الغيب وعقت سمعك الأذنان»(٤٨)

ويعجز الشاعر وسط هذا الالتباس والاختلاط عن التقاط النغم العلوي وموسيقى الإشارات الكونية؛ ولذا تبدو النجمة دليلاً ساطعاً وسط التيه، رمزاً لقطب يجذب ويهدي:

«**جذبتني نجمة الأوراد من قلبي**
فما أنفك بالنشوة فيها مغرماً
زلتي أني أدعيت البعد
عمن خطوة واحدة تكفي لأن تسكبني فيه
تحررت من الأرض وجاوزت إليه الأنجما»(٤٩)

ويبدأ الشاعر رحلة التيه والسفر للالتحاق بالوحدة الكبرى للأشياء وللوجود. يقول:

«**غبت في كينونة الأشياء**
حتى لم يعد يبصرني الكون
فما أجملني الآن
دخلت الوحدة الكبرى

أقسامها الثمانية، وعلى خاتمة شهرها الثامن لا يخفي أبداً أمانيه بأن تلدها قصيدة خصبة.

الاتحاد بالنغم وصعود السلم:

ينجح الشعر في تكثيفه لرموز الأفلاك والبروج ممزوجة بستارتها الخلفية التي يتوارى دائماً وراءها الكاهن، أو العراف بقدرته على الاختراق والرؤية، ذلك الذي يتماهى به غالباً الشاعر معتّداً بألفه وبعطائه وبأمله أن يبتكر القصيدة التي تسحر كما يسحر الكاهن، وتؤثر، وتخترق، وتتجاوز، وتعيد تشكيل الكون باحثة عن التناغم والوحدة، وربما أحياناً عبر التشظي والبدد. وتعدّ قصيدة جاسم الصحيح* (رقصة عرفانية) والتي يحمل الديوان اسمها نموذجاً لهذه الشبكة المعقدة من التداخلات، وكأنما الشاعر بحديثه عن كونه الداخلي (العالم الأصغر حسب الإرث الصوفي) يشرح رقصة الروح وسعيها للالتحاق بالسلم النغمي الكوني. وهذا ما يعلل لنا لماذا يفتتح الشاعر القصيدة بتفتيشه بريد الروح، وما تستقبله هذه الروح من إشارات. يقول:

«حين فتشنا بريد الروح في أعماقنا الأولى
وجدنا دعوة من عاشق جاءت بلا عنوان
وادعينا حينها أن الهوى عنوان
فانطلقنا خارج الأجساد
في غيبوبة ممتدة السلطان»(٤٦)

لذلك سيغدو الهدهد رمزاً لبريد يُجرَح ويشوه، ويحيل المصير بالتالي إلى اختلال ما، يقول:

«كم جرحنا هدهداً بالشك
حين اختلت النجوى وشيبت خمرة العرفان»(٤٧)

وسيواصل على مدى صفحات شرح مدى هذا الاختلال وأساه، إلى أن يقول:

«لم أزل أركض في منعرجات الناي

حين ارتجت الأوتار في كفّي بالفوضى
وراحت تتشظى سأماً
أنا شوشت خطوط النغم الكوني
ما أعوجني كفأ وأغواني فما
هكذا أسلمني الكون لموسيقاه
فاستسلمت للأنغام
واشتاقت إلى رقصتها روحي
فهل تتسع الأجساد للرقص
وما الرقص سوى الإيمان باللحن
إذا اجتاح الدّما»(٥١)

لقد حول الصوفيون نشوة الرقص ونشوة الجنس لا إلى معبر للتجلي فحسب بل للاتحاد، وكل ذلك يمزجه الشاعر عبر مجاز رهيف يحول نشوة الجسد إلى رقص يوحد الروح والجسد، ويؤهل الاثنين معاً في لحظة الاستماع إلى اللحن إذا اجتاح الدماء إلى صعود السلّم الموسيقي الكوني لفض حجب الغيب، يقول:

«تأبطت فتاة الشدو ما بين ذراعي
وأومأت إلى الروح
ارقصي ارقصي
فالكافر الكافر من لا يحسن الرقص
إذا غنى له الكون
ولا يعبد فيه النغما
أجوف كل يقين
يملأ الروح ويعيا أن يهز الأعظما
ارقصي بي نقترب أكثر من سقف السماوات
فما الخصران إلا سلم المعراج للأعلى
متى اهتزا فضضنا حجب الغيب قليلا
وصعدنا السلما»(٥٢).

وعانقت الجمال الأعظما
كل شيء صار مثلي
في حساب العشق صفراً
وتجمعنا فكنا واحداً
ما أعجب العشق!!
حساب يعدم الأرقام بالشوق ويحصى العدما
وتجلى الكون حولي
حفلة علوية البوح
أقامت للأغاني موسما
الأغاني تملأ الكل
وهذا دفتها القدسي يجتاح دمائي
وهجا مسنجما
كل شيء في المدى
قيثارة دوزنها الغيب
فما تبعث لحناً لم تدندنه السما
وأنا القيثارة الكبرى
أنا عزافها الأكبر»[٥٠]

ولست أريد أن أتوقف عند النفس الصوفي الواضح فهذا بين في النص، ولكني أريد أن أتوقف تحديداً عند جانب الصوفية المرتبط بالسماع والرقص، حيث يتم تحويل الرقص والعزف الجسدي إلى لغة شعرية تقرر مصير الروح والجسد في لعبة الذات والكون المخضبة دوماً بالصراع والفوضى والقلق والنشاز. يقول بعد أن يقرر أنه دخل الحفلة العلوية والتحم بالسُلّم الموسيقي للكون، وهو ما يتوافق بشكل واضح مع مقولة الموسيقى الكونية:

«أنا عزافها الأكبر
يا للبؤس
لم أفهم طقوس العزف

(١٨) الجزيرة/ الجزيرة الثقافية، عدد ٨٦٩٧، الأحد ١٤١٧/٣٤/٦هـ.

(١٩) محمد الثبيتي: شاعر سعودي، له من الأعمال الشعرية المطبوعة «عاشقة الزمن الوردي»، و«تهجيت حلماً تهجيت وهماً»، و«التضاريس».

(٢٠) شاكر لعيبي: شاعر عراقي، مولود سنة ١٩٥٥م، له من المجموعات الشعرية: «أصابع الحجر»، و«نص النصوص الثلاثة».

(٢١) ابن منظور لسان العرب (بيروت،دار لسان العرب. د.ت) مادة هلل. اللافت للنظر أن كلمتي التسبيح والتلبية في الموروث اليوناني ترتبطان أيضاً بجو من تحويل اللغة إلى صوت ورقية فرح؛ فهناك « نقطة تتعلق بالتطريب الذي كانت تغنى به (التهليلة aiulellA) وهي العبارة التي كانت ترد بها الطائفة على المغني المنفرد، والمعنى الحرفي لكلمة أليلويا أو هليلويا هو: سبحوا بحمد الله أو هللوا له. وكان غناؤها بطريقة التطريب الذي اشتهر بأنه كان يطول أحياناً حتى يبلغ ربع الساعة مع تفاوت في درجاته في الكنيسة البيزنطية. ويرجع استخدام التسبيحة sulibuJ إلى سورة الفرح الذي كان يعبر عنها المقطع الأخير من الأليلويا.. وقد عرف أوغسطين هذا الجزء بأنه نوع من الحمد لله يعبر عن مشاعر إنسانية لا يمكن نقلها بالكلمات، أو الحروف وحدها، فمن يغني التسبيحة لا ينطق كلمات، وإنما هي أغنية فرح دون ألفاظ، وهي صوت القلب المفعم بالسرور الذي يحاول التعبير عن شعوره على قدر استطاعته حتى لو لم يكن يفهم المعنى. وعندما يطرب المرء حتى يغني التسبيحة فإنه ينتقل من أصوات لا تنتمي إلى الكلام وليس لها معنى خاص. الفيلسوف وفن الموسيقى ص ٨٤.

(٢٢) لسان العرب، مادة بهم.

(٢٣) لسان العرب مادة رجع «ورجّع الرجل وترجع: ردد صوته في قراءة أو آذان أو غناء أو رمز أو غير ذلك مما يترنم به. والترجيع في الآذان أن يكرر قوله أشهد أن لا إله إلا الله أشهد أن محمداً رسول الله. وترجيع الصوت ترديده في الحلق كقراءة أصحاب الألحان..».

(٢٤) جاسم الصحيح: شاعر سعودي، مولود سنة ١٣٨٤هـ، له عدد من الأعمال الشعرية المطبوعة، منها «ظلي خليفتي عليكم»، و«رقصة عرفانية»، و«أولمبياد الجسد».

(٢٥) مجلة مواقف عدد ٦٣، القصيدة تحتل الصفحات من ١٧٨-١٨٨.

(٢٦) ينظر الموسوعة العربية الميسرة، مادة هلال (الهلال وجه من وجوه القمر، والهلال رمز بيزنطي قديم اتخذته القسطنطينية بعد فتح الأتراك لها ، وكذلك رمز للحضارة الإسلامية).

(٢٧) ينظر ص (٦) من هذه الدراسة.

(٢٨) مجلة مواقف عدد ٦٣ ص ١٨٨.

(٢٩) محمد الثبيتي، التضاريس (جدة، كتاب النادي الأدبي الثقافي، مطابع دار البلاد، د.ت)

الحواشي:

(١) أبو نصر محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير تحقيق غطاس عبدالملك خشبه. دار الكتاتب العربي، القاهرة، د.ت، ص ١٧٣.

(٢) رسائل إخوان الصفا من المقدمة بقلم بطرس البستاني، (دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ١٣٨٦هـ) ص١٤.

(٣) سيمون جارجي، الموسيقى العربية.ترجمة عبدالله نعمان المنشورات العربية (الطبعة البولسية جونيه ١٩٧٧م) ص ٩-١٠.

(٤) المصدر السابق ص ٩-١٠.

(٥) جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى. ترجمة د. فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة سنة ١٩٧٤م/ ١٣٩٤هـ ص ٢٨-٢٩.

(٦) المصدر السابق ص ٢٩ ومع ما جوبهت به هذه الفكرة من اعتراضات (المصدر السابق نفسه ص ٢٩ حاشية ٢) إلا أنها ظلت قوية حتى وقت متأخر.

(٧) المصدر السابق» ٣٥.

(٨) التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين، وأحمد الزين (بيروت، المكتبة العصرية د.ت) ج١ ص ٢١٥-٢١٦.

(٩) الفيلسوف وفن الموسيقى ص ٣٣-٣٤.

(٠١) المصدر السابق، ص ٢١٢-٢١٣.

(١١) مقالة خالد ربيع السيد بعنوان مع الموسيقى موسيقى الكواكب السيارة، جريدة اليوم عدد ٧٨٧٨ الاثنين ١٤١٥/٨/٨هـ ملحق اليوم الثقافي ص ١٠.

(١٢) الموسوعة العربية الميسرة (القاهرة، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ١٩٦٥م) مادة سنبلة.

(١٣) الموسيقى العربية ص ١١.

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٢.

(١٥) فاطمة الوهيبي دراسة تيمة الشفاء بين لغة الجسد وجسد اللغة. مجلة كتابات معاصرة عدد ٢٩ سنة ١٩٩٦م، ص ٦٧- ٨٠.

(١٦) الموسيقى العربية، ص ١٠-١١.

(١٧) كولن ولسون، الشعر والصوفية. ترجمة عمر الديراوي (بيروت، دار الآداب ، ط الثانية ١٩٧٩م) ص ١٩٤-١٩٥.

شاكر لعيبي

هالات

بكفي هاتين أرفع ظل الحمامة
بكفي البريئتين هاتين
أداعب هذا النابت في جبهة الظبي
هذا النحاسي المستلقي على خشب الباب
المتأرجح في غرة الصبي
المتصدع صدعتين اثنين
المتمرغ في السحاب
المهاجر بقرنين بينهما فضاءان
النائم في استبرق الله

على ركبتي أهدهده
هذا المنحوت من صخرة حبشية
بيدي هاتين أمسد خصلته
أدور فصه في أصبعي كخاتم
هذا الغريب الباسط كفه منذ الأزل
هذه الحدوة المعلقة في الحديقة
هذا الغصين المنحني على الصليب
هذه الخرزة الزرقاء النواسة على الحائط
هذا اليتيم في أفق الأحجار الكريمة
هذه الثمرة ذات الفلقتين
هذا العاري في احتفال الكواكب
نواة التمر الشقراء المفطورة
سبط الحجر

القصيدة تحتل الصفحات ما بين ٥٠-٦٠.

(٣٠) التضاريس، القصيدة في الصفحات ٣٩-٤٠-٤١.

(٣١) التضاريس ص ٤٢-٤٧.

(٣٢) التضاريس ص ٩-١٠.

(٣٣) التضاريس ١٥-١٧.

(٣٤) التضاريس ٧-١٠.

(٣٥) التضاريس ص٢٥-٢٨.

(٣٦) محمد عبيد الحربي: شاعر سعودي، له من الأعمال الشعرية المطبوعة «الجوزاء»، و«رياح جاهلة».

(٣٧) محمد عبيد الحربي، الجوزاء(مطبوعات نادي جيزان الأدبي، ط١. الأولى ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م) ص٢٦.

(٣٨) قصيدة بروج، مجلة قوافل (العدد الأول شوال ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، السنة الأولى) ص ١٦٥.

(٣٩) المصدر السابق ص ١٦٢.

(٤٠) المصدر السابق ص ١٦٣.

(٤١) المصدر السابق ص ١٦٣.

(٤٢) المصدر السابق ص ١٦٤.

(٤٣) المصدر السابق ص ١٦٤.

(٤٤) جمالية الإيقاع والتنويع الموسيقي بين مقاطع القصيدة تستحق دراسة مستقلة لجمالياتها .

(٤٥) المصدر السابق ص ١٦٤-١٦٥.

(٤٦) جاسم الصحيح، رقصة عرفانية (د.ن. ط. الأولى ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م) ص ٧.

(٤٧) المصدر السابق ص ٧-٨.

(٤٨) المصدر السابق ص ١٣-١٤.

(٤٩) المصدر السابق ص ١٥.

(٥٠) المصدر السابق ص ١٦-١٧-١٨.

(٥١) المصدر السابق ص ١٨-١٩.

(٥٢) المصدر السابق ص ١٨-١٩.

هذا الرغيف المأكولة أرباعه الثلاثة
هذا الخليج المالح في الأفق الحلو
تلويحة الكف المتعبة
ميناء ساعة السرمدي
هذه الستارة المسدولة على الصباح
مخدة الإله
هذا الغياب المستدير في الحضور المربع
هذا الحجر الطافي في الطلسم
علامة الاستفهام المبلولة بالغيوم
هذه الانحناءة الأمومية على الفصول
هذه الصرخة المؤبدة التي تطل
قطرة الندى الموشكة على السقوط في قلب الكائن
القطرة التي تصل الأبد بالأبد
صدى خفقة القبرة المختفية في غابة الليل
هذه الورقة التي سقطت من كوكب آخر
هذا الصدر العاري لسيدة القطب
خاصرة النبي
حلمة القديسة
هذه الشوكة الثنائية التي لا تؤذي المساء
هذه الياقة التي تكشف عن رقبة المطلق
هذه القلادة التي يعلقها الجني في جيده
هذه القبعة التي ترتديها الأشجار
هذا الفم الطفولي المندى بالضياء
هذه المقصورة الطالعة في العدم
هذا الدبوس الذي يخيط الهواء
هذه الكوة التي تطلع منها شمس الغامض

نون القيامة
كعب الغزال
القيدوم الذي يشق موج العلامة
اللسان الذي يلحس العدم
القوس الناشب أظفاره في العتمة
الشراع المسافر في الرماد
حافر الأبد في صحراء العزلات
هذا المحراث الذي يعزق المجرة
هذه الإسوارة المرصعة بالنظرات
هذا الخزف الملثوم
هذه الوردة العارية الكتفين بيد الملاك
هذه البذرة النشوانة في الفضاء
هذه اللفتة الأخوية التي تتأبد
ذنب الكلب وعينه في آن
هذه الإشارة الفضية في معراج الدخان
عسل المشاهد المسائية
جذيلة الصبية التي قوستها الرياح
طوق الحمامة في قدم الزمان
عصا راعي النجوم
الأنشودة المخرومة الوسط
هذا الحاجب الذي لا يغمز لأحد
هذا الحرف الترابي في أبجدية الشعوب
هذه المظلة التي لا تقي
قضيب البان المنحني على الأنين الخافت
الفراشة الخافقة بعينيها البنفسجيتين
عود البخور في احتفالات الأزلي

هذه الخشبة الجافة التي ستلتهب
هذا البرج الفضائي الذي يقود العصافير
هذه السمكة المتطلعة إلى ذنبها
هذا لسوط الذي يسوط النهارات
هذه العروة الوثقى التي يتضرع إليها الأحياء
عروة السماور الذي يغلي بالشهوات
عروة الجرة الشرقية

بيدي هاتين أمسد شقرته
أقوده من قرنيه الوعلين إلى حظيرة اكتماله
بأناملي هاته أعلقه في مكانه كقرط
بأناملي أجسه كما يجس المريض
أزيل الغبار عنه
وأدله هلاليته
وأناجي فضائيته
وألم بقايا زرقته
هذا الحصن الآيل للسقوط
هذا السماط المفروش في مائدة الآلام الكونية
هذا الشيخ المتقوس على ندمه
هذه القبلة الطالعة من فم الكينونة
هذا النول الذي ينسج عليه الغرباء
هذه الفارزة الوحيدة في كتابة المجهول
هذا الغل الذي تقاس به السنة
هذا المقود الذي يقود اللا أحد
هذه الغلطة العرجاء في منعطفات اليقين
هذا الكسول المتجول في منازله:

إكرة باب الشيطان
هذا الفرجال الذي يقيس الأبدية
دائرة السحرة التي سيكملها الرمل
هذا المنديل الذي لبسته العذراء
هذا القمر الذي أكلته الرعود
هذا الخلخال النوراني
هذه الضفيرة المحلولة بماء رمادي
هذا الوتر المشدود في الأغنية البيضاء
هذا القرص المرمي في ساحة الأرباب
هذا الساحل الصخري الذي يستقبل الوداعات
هذا الأخدود الملكي الذي لا يسبر غوره
هذا السنام الذي تمتطيه الذكرى
هذا الطل البالي الذي سيسقط
هذه الجهشة التي أطلقها النور
هذا الفرع الذي لا يزهر
هذه الحافة التي تقود إلى الحافة
هذا الوتد المغروس في وادي الظلمات
هذا الحافر الذي يخبّ في الماضي
هذه الصارية التي تمخر التاريخ
هذا الجندول الطافي دون خدم
خوذة المحارب المتروكة في مشهد بدء الخليقة
هذا السرج الذي هرب جواده
هذه الفاختة المغنية، النواحة.. النواحة في أيكة الليالي
هذا التاج المفصص بالنجوم
هذه المدية التي تنتهب دم الهواء
هذه الشبكة التي تصطاد الأحلام

بيدي هاتين أيها المأمول
أيها القيثارة التي سنعزف لها بغيرها
أيها الكوكب الدري المتقلب في دريته
أيها المنفي
أيها المتطلع بعين واحدة، آه، حزينة
إلى العقرب المستوحد الداب في السهل
إلى الأملاح التي تمنح الرغيف طعم البحر
إلى الصدوع التي تلعقها الحملان في البراري
إلى الأمم التي تهز عصيها بوجهك
يا هلالا ناحلا ينثر الأعياد كالحلوى
يا خيمة العربي
يا هلال بني هاشم
أيها المنقوش على حيطان بابل
المرفوف فوق قلاع الترك
أيها البدوي سأهز القرون
لتتساقط قرناً قرناً
على راحتي
سأهزُّ الزمن
وأمتطي قرنك الحرون
أيها المتطلع لبيك
بجسدي كله أتوجه إليك
لبيك لبيك يا حجر اليأس
أيها الاعوجاج التي لا يرجى شفاؤه
إننا الواقفون تحت شرفتك الامبراطورية
بانتظار أن تحيينا
إننا الماشون في ضيائك العبقري
عسى أن نصل

البطين الرشا
الثريا فرع المؤخر
الدبران فرع المقدم
الهقعة الأخبية
الهنعة سعد السعود
الذراع سعد بلع
النثرة الذابح
الطرفة البلدة
الجهة النعايم
الزبرة الشولة
الصرفة القلب
العواء الإكليل
السماك الزبانيا
بيدي القصيرتين هاتين أهبط إلى عليائه
سأداعب غرته
وأقلب طرته
سأقوده كما يقاد صبي غر
عازقاً الفضاء به
ممرغاً جبهته بالوحول
طار من فسحة ومرق
في الأنين
وانتهى أن يميل
راية للمغول
طار من عشه واحترق
في الهواء العليل
وهوى
في اصطفاق الفصول

تساقط .. على البوار
من أجل فرح العاقول
تساقط على الحديد
من أجل الرنين النفيري
تساقط على المنافي
لكي تزهر وردة الأخوة
تساقط في حديقة الموت لكي لا يقلد أحد أحداً
في الأرياف التي تخفق في الرياح لتظل تخفق في الرياح
في البساتين المخضبة بالطين لكي تخضب المدن
تساقط .. تساقط
أيها النشاب
ارم بسهامك الفضية في فروة الشتاء
اغمد نبالك المريشة في جلدة الصيف
واشهر تروسك، تروسك المرفوعة دون ضجيج
أمام رباعيات السنة الأربع
من أجل اكتمالك الذي لا يكتمل
تساقط .. تساقط
حتى آخر حجر مؤتلق سيمجد العصاة في الجبل
والآبقين في السهول
سيفجر آخرة الدموع وأول الشموس
سيخصّب الشجرة ويخترع المداحين اللاهجين ببهائك
سيرفع الظل إلى مجد النور
تساقط.. تساقط
إليها الراية المرفوعة في بهو الله
يا منجل الساحر الذي سيحصد المألوف
ابذر الغرابة الخفاقة في نطفة الغرابة
واطلق الجنح العاثر والجانح المكسور

إننا المحتفلون تحت غصنيك
عسى أن يميدا بنا
المعشيّون بضوء فتيلك
عساه يشعل الجوانح
المتلفعون بعباءتك
رجاء أن نباغت البهجات
تساقط.. تساقط
في بقاع العماء لتخصب العيون
تساقط في المبازل من أجل بهجة الملوحة
تساقط.. على البوار
من أجل فرح العاقول
تساقط على الحديد
من أجل الرنين النفيري
إيها الاعوجاج التي لا يرجى شفاؤه
إننا الواقفون تحت شرفتك الامبراطورية
بانتظار أن تحيينا
إننا الماشون في ضيائك العبقري
عسى أن نصل
إننا المحتفلون تحت غصنيك
عسى أن يميدا بنا
المعشيّون بضوء فتيلك
عساه يشعل الجوانح
المتلفعون بعباءتك
رجاء أن نباغت البهجات
تساقط .. تساقط
في بقاع العماء لتخصب العيون
تساقط في المبازل من أجل بهجة الملوحة

صدر العدد الصفري
من
مجلة الحقوق

مجلة دورية علمية متخصصة محكمة نصف سنوية تصدرها كلية الحقوق - جامعة الحرين

مجلة الحقوق

مجلة دورية علمية متخصصة محكمة نصف سنوية تصدرها كلية الحقوق - جامعة البحرين

المجلد الأول • العدد الصفري • شعبان ١٤٢٤ هـ • أكتوبر ٢٠٠٣م ( ) 2003

رئيسة الهيئة الاستشارية

د. مريم بنت حسن آل خليفة

رئيسة جامعة البحرين

رئيس هيئة التحرير

د. محمد المشهداني



للمراسلات:

مملكة البحرين - الصخير - كلية الحقوق - جامعة البحرين

ص.ب.: ٣٢٠٣٨ - هاتف: ٤٣٨٨٢٢ ١٧ (٠٠٩٧٣) - فاكس: ٤٤٩٦٨٦ ١٧ (٠٠٩٧٣)

البريد الإلكتروني: www.journaloflaw@law.uob.bh

واصعق بمعدنك الساطع عين الحيوان الهارب في السهل
وابذر بذرة الفحل في الحقل
وابذر الأصل في يبوسة الروح
تساقط.. تساقط
يا عمومة النار
ويا عمود النور
إنشر شجرة نسبك في حيطاننا المبقعة بالرطوبة
تسلق بأغصانها دوالي قلوبنا التي تتسلق أجسادنا
أنت يا عموداً مقدوداً من الجمر، أنت يا مطلاً علينا
من الهاوية قدنا إلى الأبد
احرس بجسدك المطحون في رحى المقدس
أسرة العاشقات الخائفات
إحرس شبابيك الأمهات اللواتي ينتظرن مواسم الريحان
إبق، بأيديك المعصومة، ساكناً أمام الأضرحة
في الشواطئ مؤتلقاً في ذرى الأمواج
احط شفاه موتانا ببريقك
احرس، أيها النور، ليالينا
تساقط.. تساقط
يا قمر الفواجع العجوز
يا قمر النعامات المسبلات رقابها في ضيائك
النائمات على بيضتك السرمدية
يا بيضة الكون
اجمح، أيها الوعل، جموح وعل يحد حوافره في حجارتك
اجمح جموح مهرة ضوئية
اجمح جمحة تطيح بهذا الأفق
يا أيل السرمدية

Aspects and Indications of Time in "Tahajayto Holoman.. Tahajayto Wahman"

Dr. Ibrahim Al-Shetwi

Abstract

The essay is about the aspects of time in the collection of "Tahajayto Holoman.. Tahajayto Wahman" , that are reflected on the dates of poems titles and the temporality derivation indication on the sentence formula, then on the indications of the poems of the collection on the time as it appears through out the indication terminologies fields.

The study shows that the terminologies "after studying its indication fields" describe the time, or clarify the author attitude towards time. Because woman was in parallel to word ìDreamî in the collection, and because ìDreamî indicates future,, woman has become a future indicator. Here, the researcher linked between the movement of time in item number two and the attitude of the effective soul in the collection on woman which means "dream". And he made the movement of time indicates the movement of the poet towards woman, which reflects in other way the attitude of the poet/ creative human from the dream/hope when he seeks to achieve it, and once he gets it, he will be looking forward to something else. And this shows the poet philosophy of life and human beings.

مظاهر الزمن ودلالاته في مجموعة:
«تهجيت حلماً..تهجيت وهماً»

د. إبراهيم الشتوي *

ملخص البحث

يتناول البحث مظاهر الزمن في مجموعة «تهجيت حلماً..تهجيت وهماً»، التي تتمثل في تواريخ عناوين القصائد، وفي دلالة صيغة المشتق الزمنية، المنعكسة على دلالة تركيب الجملة، ثم في دلالة قصائد المجموعة على الزمن كما يبدو من خلال حقول الألفاظ الدلالية.

وتكشف الدراسة أن الألفاظ، بعد الوقوف على حقولها الدلالية، تنهض بوصف الزمن، أو تبين موقف الناس منه، ولأن المرأة جاءت في المجموعة مرادفة للحلم ولأن الحلم يحمل دلالة المستقبل، فقد صارت المرأة دالاً عليه، وهنا ربط الدارس بين حركة الزمن في النقطة الثانية، وموقف الذات الفاعلة في المجموعة من المرأة المرادفة للحلم، وجعل حركة الزمن تعبر عن حركة الشاعر تجاه المرأة، وهو ما يعني بصورة أخرى موقف الإنسان المبدع/الشاعر من الحلم/الأمل حين يسعى إلى تحقيقه، وما أن يحوزه حتى يستقله، ويطمح إلى غيره، الأمر الذي يكشف فلسفة الشاعر الكلية من الحياة والأحياء.

---

* *أستاذ مساعد، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.*

الألفاظ في تركيب اللغة ثم بنائها، فعندما نقول: محمد يذهب إلى السوق، نحن لا ننطق هذه الألفاظ في وقت واحد، وإنما بشكل متوال زمنيا تتركب الجملة، ثم دلالتها، وحين يتغير نظام التتالي/الزمن تتغير الجملة، ويتغير المعنى.

المستوى الثاني من مستويات انعكاس الزمن، تأثيره في بناء الألفاظ نفسها، فالفعل كما هو معلوم عند النحويين هو المصدر + الزمن، ومن هنا يكون الزمن داخلا في صلب تكوين الجملة الفعلية، في حين يبدو أن الجملة الاسمية لا تدل على زمن؛ لأنه يخلو من تركيبها، لكن القدماء قالوا: إن الاسمية تدل على الدوام والثبات، والدوام أيضا زمن مستمر، فهي تدل على اتصاف المبتدأ بالخبر بشكل دائم، أو غالب.

وهنا نصل إلى طرق تعبير اللغة عن الزمن، وهي طرق كثيرة تتعدد بتعدد مستويات الزمن، وأنواعه، فالزمن قد يكون موضوعا كغيره من الموضوعات، فتكون دلالة اللغة عليه عن طريق أدواتها المختلفة التي تعبر بها عن الأشياء، وقد يكون حالة تعيشها اللغة، ويكون التعبير عنها عبر وسائل لغوية غير مباشرة كما هي لغة (الغيطاني) حين استوحى «لغة الكتابات التاريخية، خاصة التراكيب اللغوية التي استخدمها ابن إياس»[٣] ، أو لغة المتصوفة الأوائل «حتى إن القارئ يخطر في باله أثناء التلقي أنه يقرأ كتاباً في التصوف»[٤] التي تحيل إلى زمن ما في ذاكرة المتلقي، وقد تدل اللغة على الزمن عن طريق بنية اللغة التكوينية، فنجده متخفيا فيها كما هو متخف في ظواهر الحياة، كما سبق القول عن الفعل الماضي، والمضارع، أو بنية الجملة الاسمية والفعلية، أو البنى الأخرى التي تجمع بين الماضي، والمضارع: (كان يقول)، أو الاسمية والفعلية: (محمد يقوم)، أو عن طريق إعطاء أجزاء الزمن النسبي أسماء: (السنة، الشهر، الأسبوع...)، وذكرها صراحة.

وسيكون النظر إلى الزمن في الشعر معتمداً على هذه الطرق المتعددة التي تعبر بها اللغة عنه، وستقف الدراسة عند الألفاظ التي تدل على الزمن، أو توحي به، أيا كان لون هذا الإيحاء.

المدخل:

يبدأ الوعي بالزمن لدى الإنسان في وقت مبكر من حياته، حين يلاحظ تحول الأوقات وتبدلها من الليل إلى النهار، ومنذ أن يلاحظ آثار الزمن في الناس والأشياء من حوله. لكن هذا الوعي لا يتحول إلى بحث جاد، وتفكير عميق إلا بعد أن يدرك جوانب الحياة المختلفة، وعلاقتها بالزمن.

ويمكن القول: إن تعريف الزمن بـ «المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل حركة»[١]، لا يتناول سوى جانب واحد من جوانب الزمن؛ ذلك أن المعاني التي يمكن أن يطلق الزمن عليها، والألفاظ التي تطلق على الزمن باختلافها تساهم في تشكيل مفهومه، وهو ما جعلها قضية تشغل عدداً من الفلاسفة والمفكرين في القديم والحديث، ووجدنا عدداً منهم يعنى بتقسيم الزمن، وأنواعه، ومحاولة رد بعضه إلى بعض، ويطيل النظر فيه من جوانبه المتعددة حتى اكتملت في اجتماع ثلاثة معان يعود إليها أغلب معاني الزمن وأهمها[٢]:

١- حقبة تمتد من حدث سابق إلى حدث لاحق.

٢- تغير متواصل، به يغدو الحاضر ماضيا، وينبني من سلسلة أفعال متتالية مترابطة، ويسمى التاريخ.

٣- بيئة لامحدودة، مماثلة للمكان الذي يمكن أن تجري فيه الأحداث حيث يسجل كل منها تاريخاً.

ويدخل في هذه الأنواع الثلاثة تقسيم الزمن إلى مطلق ونسبي؛ لأن النسبي يدخل في النوع الأول، ومثله الزمن النفسي الذي يكون ارتباطه بحركة الزمن أكثر من حقيقته.

هذا فيما يتعلق بتعريف الزمن في الحياة، وتبقى مسألة علاقة الزمن باللغة، كيف ينعكس الزمن على تركيب اللغة، وكيف تعبر اللغة عن الزمن؟

يأتي انعكاس الزمن على اللغة ثم بنائها على عدة مستويات، منها تأثير توالي

١٤٠٣هـ. أغنية للرؤيا: ربيع الأول ١٤٠٣هـ. مساء وعشق وقناديل: ذو القعدة ١٤٠٢هـ. فواصل من لحنٍ بدوي قديم: ذو الحجة ١٤٠٢هـ. أيا دار عبلة عمت صباحاً: محرم ١٤٠٣هـ. ليلة الحلم.. وتفاصيل العنقاء: رجب ١٤٠٣هـ. أقول: الرمال ورأس النعامة جمادى الثانية: ١٤٠٣هـ. فارس الوعد: دون تاريخ. صفحة من أوراق بدوي: دون تاريخ. مسافرة: دون تاريخ.

ومن النظر في هذه التواريخ نخرج بهذه الملاحظات:

١- القصائد كتبت في غضون ثلاث سنوات، عدا القصائد التي أهملت من التأريخ.

٢- لم يراع في ترتيب القصائد في المجموعة، تاريخ كتابتها، مما يعني أن للنسق الذي وضعت فيه بعداً دلالياً، يمكن أن نسميه دلالة الانزياح (deviation)[٨]، انزياح ترتيب القصائد في الديوان عن تاريخ كتابتها، وإذا افترضنا أن هذا التاريخ تخييلي، فإن هذا يضاعف من قيمة هذا التاريخ في بنية الترتيب الدلالية، وسيكون من المنطقي الاعتماد على هذه البنية في دراسة حركة الزمن في المجموعة، وجعلها بنية دالة في القراءة الكلية.

ثانياً- الزمن من خلال الأدوات والرموز اللغوية:

من جوانب تمظهر الزمن ما تشيعه القصيدة متكاملة من خلال الأدوات الدالة عليه، سواء الأدوات النحوية، أو الرموز، والتوظيف المتكرر لشخصيات، أو أحداث تاريخية، وقد يتداخل جزء من هذا الملمح مع دراسة المعجم اللغوي، ويقوم الخلاف بينهما على أن دراسة المعجم تبحث في اللفظة مجردة من سياقها اللغوي، بينما تنظر الدراسة هنا إليها داخل سياق القصيدة الواحدة، ثم توازنها في دلالة القصائد الأخرى.

وتقوم فكرة التقسيم هنا على اعتبار أن الدال signifiant يدل على أكثر من

الزمن عند محمد الثبيتي:

يمثل الزمن لدى (محمد الثبيتي) ظاهرة خاصة، تبدو ملامحها منذ البداية في ظهور ألفاظ الزمن، أو دلالته في عناوين مجموعتيه الأولى والثانية، وتشكل جزءاً من الهموم التي يمتلئ بها الشاعر في تناوله لموضوعات قصائده في المجموعة الثالثة.

وتعد مجموعة (تهجيت حلما .. تهجيت وهما)(٥) مرحلة وسطاً في تجربته الشعرية بين المجموعة الأولى (عاشقة الزمن الوردي)(٦)، والأخيرة (التضاريس)(٧)، تمثل في بنائها اللغوي، والمضموني طابع فترات التحول، ومن هنا يأتي الزمن في الديوان على أكثر من مستوى: مستوى التحول في التجربة الشعرية، ومستوى دلالات الزمن التي تضمنها الديوان، دون أن ننفي أثر المستوى الأول في وعي الشاعر على تركيب المستوى الثاني.

مظاهر الزمن:

ومن هنا، يمكن القول: إنّ الزمن يظهر في المجموعة على مستويات عدة نتناولها على الشكل التالي:

أولاً- تاريخ القصيدة:

أول ملا مح الزمن في الديوان تبدو في رقم، سجل بعد عنوان القصيدة يفترض أن يكون تاريخ كتابتها، وجاءت القصائد مؤرخة على النحو التالي: سألقاك يوماً: ربيع الثاني ١٤٠١هـ. شهرزاد..والرحيل في أعماق الحلم: جمادى الأولى ١٤٠٢هـ. تهجيت حلماً ..تهجيت وهماً: ربيع الأول ١٤٠٣هـ. برقيات حب.. إلى غائبة: محرم

وحين نتتبع مظاهر الزمن اللغوية في القصائد، نجدها تظهر في دلالة الفعل، أو في الأدوات النحوية، وهنا نجد أن القصائد تختلف فيما بينها في الزمن السائد فيها، فحين نوازن بين الأسطر الأولى من كل قصيدة نخرج بهذه الحصيلة الاستقرائية(١٠):

م	الجملة الشعرية	الزمن	نوعها
١	سألقك يوماً وراء السديم	مستقبل	فعلية مثبة
٢	تناثرت بين المدينة والبحر	ماض	فعلية مثبتة
٣	يحرق العشق وجهي	حاضر	فعلية مثبتة
٤	أجيء إليك	حاضر	فعلية مثبتة
٥	بيننا النهر يركض يا امرأة تقطنين	حاضر	فعلية مثبتة
٦	في انتظار المساء الخرافي ترسو	حاضر	فعلية مثبتة
٧	مشرع كالسيف وجه بدوي	استقرار	اسمية مثبتة
٨	غريق بليل الهزائم سيفي	استقرار	اسمية مثبتة
٩	كانت الرؤيا ربيعاً من جحيم	ماض	فعلية+اسمية
١٠	وصار الزمان بدينا	حاضر	فعلية+اسمية
١١	لم يكن كاذباً حين جاء	ماض	فعلية+اسمية
١٢	ماذا تريدين..؟لن أهديك راياتي	حاضر+مستقبل	فعلية
١٣	طلعت علينا كضوء الفنار	ماض	فعلية

من خلال هذه القائمة نجد أن مطالع القصائد تتباين في الزمن الذي تبثه/تعتمده داخل القصيدة، تجاه موضوعها من ناحية، وتجاه المخاطب في

مدلول signified مدلول الصورة التي تثور في الذهن للدال الذي يتحدث عنه سوسير[٩] ، ومستوى دلالي آخر للدال لا يتناوله هذا المدلول، وهو مدلول الصيغة سواء الصيغة الصرفية، أو الصيغة النحوية التركيبية، فمعلوم أن للصيغة دلالة خاصة مستقلة عن بعد الصورة في الدال، وفكرة الميزان الصرفي في العربية الذي يوزن به الكلمات، أو ما يسمى بمعاني صيغ الزوائد تقوم على إدراك معنى الصيغة اللغوية متجردة من بعد الصورة فيها، ومحاولة تجريد الكلمة/العلامة sign من كل بعد صوري/مضموني، والذي مثل له اللغويون الأول بـ(فعل)، فكلمة (فعال) تختلف في دلالاتها عن (فعيل)، ومثلها (فعل) (يفعل) ومن خلال الاختلاف في هذه الصيغة أمكننا التفريق بين الأزمنة المختلفة، وإقامة علاقات متباينة مع الحدث، من خلال ربطه بالمكان تارة، أو الزمان، أو الفاعل، أو المفعول تارة أخرى، دون أن نصل إلى بعد الصورة التي يثيرها الدال في الذهن، والذي يسميه سوسير المدلول.

والأمر عينه ينطبق على التراكيب النحوية، فتركيب الجملة الاسمية يختلف في دلالته عن تركيب الجملة الفعلية، والجملة المثبتة تباين الجملة المنفية، والمنفية الاسمية تباين المنفية الفعلية، إلى آخر ما يمكن أن نصل إليه من اشتقاق جمل مختلفة في تركيبها، ودلالاتها، وهو ما تؤكده الوظائف المختلفة للتراكيب بعيداً عن كل دلالة، كوظيفة الجملة الاسمية في إفادة الثبات، أو التوكيد، أو الفعلية في الحركة والتجدد.

وهذه الفروق الجزئية في دلالة الصيغة أو التركيب تؤدي مجتمعة إلى إعطاء دلالة متكاملة للنص يمكن أن نعدها دلالة البنية التحيتة للعلامة sign، أو للتركيب، يمكن أن يوقف عليها، تحاول هذه الدراسة أن تقدمه، معتمدة على الفصل بين المدلولين والوقوف على كل واحد على حدة بوصفه وحدة مستقلة في علاقتها بالدال عن الوحدة الثانية، يمكن أن تؤسس تيمة theme كلية للنص عما تؤسسه الوحدة الأخرى.

أغلب مقاطع القصيدة، لكنه لا يسود في القضية الكبرى التي تأتي في القسم الآخر من القصيدة، وتمثل لوناً من ألوان كسر الزمن المسيطر في القصيدة حيث تتحول إلى وعد بزمن يهطل فيه الضوء[١٢]، ويعوض عن زمن ماض كئيب، فالحديث عن الماضي هنا ليس سوى تبيان العمق الذي جاء منه الحاضر، ومقدار الألم الذي يدفع إلى المستقبل، ومقدار حجم الرغبة في تجميله.

وفي القصيدة الثالثة يتصدر الزمن الآني الأسطر، ويتحول إلى الزمن الماضي، ليؤكد البعد التاريخي الذي تأسس من خلاله الفعل الآني/ إحراق العشق، فلا يمثل تحولا عكسياً بمقدار ما يحقق عمقاً في امتداد الماضي للحدث الآني.

في القصيدة الرابعة يسيطر جو السطر الأول سيطرة تامة، حيث يملأ الحديث عن الفعل الآني جو القصيدة. وظهور الزمن الماضي، في المقطع الرابع في الفعل (عرفت)[١٣]، لا يمثل تحولاً في بنية القصيدة الموضوعية/زمنية الموضوع، بقدر ما يمثل تفسيراً أو تتميماً للزمن المضارع؛ فقد جاء خلفية، وأساساً يقوم عليه الزمن الآني له، فكأنه عرف ما جعله يواصل فعله الآني (أجيء) وما يفسره، فالقصيدة تظل ذات بنية زمنية واحدة تتكرر في كل أجزاء القصيدة كأنها جملة واحدة تتغير فيها الدوال دون تغير المدلول، تختلف الفكرة في أول القصيدة، بل ربما تتقابل في نوع الفعل من حيث إنه محتاج إلى معين، لكن الفعل وتركيبته، وزمنيته كلها تحيل إلى المضارع مسنداً إلى ضمير المخاطب، وتتناول قضية واحدة هي ما يمكن أن يمثله للمخاطب، ولذا جاء التقسيم في بناء القصيدة غير مؤثر في حركة الزمن فيها بوصفه تكرارا لجملة واحدة في كل مقطع، فكأن المقاطع تريد أن تؤكد ارتباطها في المقطع الأول.

في القصيدة الخامسة الزمن المسيطر واحد، وهو زمن السطر الأول، لكن تحول المسند إليه في الفعل من الغائب، والاسم الظاهر إلى المخاطب، والمتكلم يحدث في القصيدة تحولاً في دلالة الزمن الواحد، وكأن هناك عدداً من المراحل الزمنية

الضمائر المسندة إلى الأفعال من جهة أخرى، ونجد أن هذه المطالع تتوزع إلى أربع حزم زمنية:

١- زمن مستقبلي. ٢-زمن حالي يمتد في المستقبل.

٣- زمن حالي عمقه في الماضي. ٤-زمن ماض.

وحين نوازن بين هذه المطالع و دوال الزمن في سائر أجزاء القصيدة لا نجدها تلتزم زمناً واحداً في كل أجزائها، بل يتحول الزمن فيها تبعاً للتباين بين المخاطب وموضوع القصيدة. وهذا يدفعنا إلى التتبع الدقيق لأجزاء الزمن في كل قصيدة، ورصد تحولاته ، للوصول إلى أنماط الزمن الموجودة في كل قصيدة، ومدى سيطرة زمن الجملة الأولى أو عدمه، الأمر الذي يمكننا من الوصول إلى حكم تأويلي أكثر دقة وعمقاً.

فالقصيدة الأولى تعتمد الزمن المستقبل في الحديث عن قضيتها الكبرى، التي هي وعده إياها باللقاء في الزمن المستقبل وعداً ملزماً:

سألقاك يوماً وراء السديم

...

سألقاك

...

سألقاك.. (١١)

وحين يتغير موضوع الجملة إلى الحديث عن ملابسات أخرى يتحول الزمن، تبعاً لذلك، إلى الماضي، أو إلى المضارع. أما حين يتحدث عن ماضي المخاطب أو عن حاله هو، فإنه يراوح بين الزمن الماضي والمضارع اللذين يشكلان، بصورة من الصور، ما يرغب في أن يكون عليه في المستقبل، ومن هنا يصبح الزمن المستقبل هو المسيطر على القصيدة على الرغم من تدخلات الزمنين: الماضي والمضارع، وتظل الجملة الأولى من القصيدة هي المسيطرة.

وفي القصيدة الثانية الزمن الماضي هو المطلع، وهو الذي يقابل المتلقي في

فحالة الدوام مستمرة، لكن دلالتها هنا على الدوام، والامتداد بالماضي، والتطلع إلى المستقبل ليست موجودة، فالعلاقة مع الأبعاد الثلاثة مبتورة، هذا الانقطاع بين الزمنين يتم على أكثر من مستوى. مستوى الصيغة اللغوية/ الدال، حيث تأتي أدوات فاصلة بين الزمنين (كأن) التي تفيد التشبيه/التقريب، ثم بـ(لم) والفعل المضارع بعدها، ولم تقلب المضارع إلى ماض، وهو ما يعني تحويل صيغة المضارع إلى ماض، ويتم عن طريقه البتر بين الزمن الآني، والماضي في هذه القصيدة على مستوى الصيغة/ التركيب، ثم يأتي الانقطاع الثاني على مستوى تيمة هذا الدال، فهو بما تبثه الدوال لا يرتبط بتيمة دوال الزمن الماضي مطلقاً، ولا ينتمي إليه، كما لا يمثل الماضي عمقاً للآني، ولكن نقيض له في المدلول، ومن هنا جاءت الصيغة تدل على هذا التناقض، والتقابل، لا التكامل والامتداد.

هذه العلاقة بين الزمنين تجعل التحول في نوع الزمن في النص، وليس في حركته، فهو استقرار في الآني، يتبعه استقرار في الماضي، فالزمنان متجاوران، وليسا متتاليين، أو أحدهما مكمل للآخر، أو ناتج عنه، وهو ما يعزز سيطرة مدلول الجملة الاسمية في السطر الأول على حركة الزمن في القصيدة، وعلى قضيتها الكلية التي ستكون خلخلة الزمن الآني بضربه في الماضي، والرغبة في تخليص المستقبل منه.

هناك نوع من التحولات في البنية الزمنية، لتحصر مدلول الجملة الاسمية في السطر الأول في الزمن الآني؛ لأن قضية القصيدة هي خلخلة الزمن الآني بضربه في الماضي، وتخليص المستقبل منه، ومن هنا جاءت التحولات في هذه القصيدة بين الأزمنة الثلاثة تناقض مدلول بنية الزمن في سطر القصيدة الأول.

تتكون القصيدة التاسعة من ثلاثة مقاطع مرقمة بثلاثة أرقام مما يمكن القول: إنها ذات ثلاثة مطالع، أو بدايات: المطلع الأول يمزج بين الاسمية والفعلية، فهو حالة دائمة في زمن ماض، مما يوحي بتحول تلك الحالة بعد تحققها، أو بزوالها بعد

تعبر من خلالها قضية القصيدة على الرغم من توحد الزمن، وهي مراحل متتابعة، يشكل كل وحدة منها مرحلة زمنية مستقلة عن الأخرى تليها المرحلة الأخرى، ومن هنا تشكل القصيدة عدداً من المراحل المتتالية التي أفاد ثباتها دلالة الدوام في الفعل المضارع، وأفاد تتاليها خلو الجمل من أدوات الربط، الذي يعني الفصل عند البلاغيين القدماء[١٤]، والفصل يعزز التجاور وليس التشارك، وهو ما يوحي بالتجاور، وليس التداخل.

ويسيطر في القصيدة السادسة الزمن المضارع الذي في السطر الأول، وهو المسيطر في كل أنحاء القصيدة، لكن هذا الحضور في الزمن لا يعني أنها تكرار لفكرة واحدة كما سبق في القصيدة الرابعة، فالقصيدة مقسمة أجزاء يمثل كل جزء منها حالة خاصة تختلف عن الأخرى، وتشترك جميعاً في أن الزمن المضارع يفيد في إثبات هذه الحالة مستقلة عن الأخرى أمام المتلقي.

في القصيد السابعة تظهر الجملة الاسمية الدالة على الدوام والاستقرار، والدوام هو نوع من الزمن الآني لكنه يختلف عن غيره بأنه يربط بين أبعاد الزمن الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل:

مشرع كالسيف
وجه بدوي
من رياح الليل مولود
ومن طول السفر[١٥]

ولذا جاءت التحولات في أزمنة الفعل هنا تؤكد هذا المعنى، فالماضي يحكي أصول الحاضر، والمضارع يبين حركة الآني الذي يعني مواصلة الثبات، وفعل الأمر يكشف عن محاولة استمرار الفعل الماضي، وإعادة إنتاجه مهما كان حاله، مما يعني أيضا الدوام على الحال، والإعجاب به، ويفضي إلى سيطرة السطر الأول على القصيدة، والأفعال لا تعكس تحولاً في الزمن.

في القصيدة الثامنة تواصل الجملة الاسمية الظهور في السطر الأول، وعلى هذا

هذا المزج بين الأبنية، والأزمنة في المطلع ظل في بنية القصيدة الزمنية، وأُضيف إليه الزمن المستقبل، المتمظهر في صورة الاستفهام الدال على محاولة استكناه المجهول، والبحث في حقيقته، أو كيفيته باستخدام الأداة (ما)، و(كيف)، أو المتمظهر في صورة فعل الأمر الذي يكشف الرغبة في اختراق المستقبل عن طريق إعداد فعله مستقبلاً[٢٢]، وهو مما أضفى تداخلاً كبيراً على بنية الدال الزمني الموضوعية، وجعلها لا تتحدد في قضية واحدة، ولا في بعد زمني واحد، وتجمع بين عدد من التحولات والأبعاد، فتشي بمقدار التحولات في بنية القصيدة السردية من موضوعها.

وفي القصيدة الحادية عشرة تتكرر البنية الفعلية الاسمية، وتختلف بدخول النفي عليها، الذي يكسب المعنى سلباً، وقلباً:

لم يكن كاذباً حين جاء

يمتطي يرقات الدماء[٢٣]

هذه الجملة تتحدث عن زمن ماض في داخله زمن ثابت، فتنتج حالة تتداخل في معنى الصفة الملازمة مع صفة الفعل المنفي، وهولم يأت، مما يوحي بأن هذه البنية تتساوى في الدلالة مع بنية جملة: (لا يكون كاذباً حين يأتي)، إذ تقدم المستقبل بدال الماضي، من خلال المزج بين ثلاثة دوال زمنية متباينة: الجملة الفعلية المضارعة، النفي بـ(لم)، الجملة الاسمية، و(لم)،كما مر، أداة قلب، بمعنى أنها تقلب معنى الفعل المضارع إلى ماض، لكن هذا القلب ليس مجرداً عن المعنى، فهو يوحي بأن هناك نية بالذهاب في الماضي، وإمكانية التحول إلى الماضي، تجعل التحول إلى المستقبل أمراً منطقياً، وأنه يمكن الذهاب في المستقبل، وهذا ما يجعل بنية الزمن هنا تتحدث عن أملها في المستقبل عن طريق الحديث عن الماضي.

وفي القصيدة الثانية عشرة يأتي السطر الأول متحدثاً عن المستقبل، لا بالوعود ولكنه بالعلم، هذا اليقين المبني على الماضي، ليظل هذا الزمن هو المسيطر على القصيدة، وتأتي التحولات في بنية زمن القصيدة مبنية على هذا الزمن، وأساس له.

عدم القدرة عليها، وهو ما يعني الجمع بين زمنين ذوي حالتين ثابتتين مختلفتين: الزمن الماضي المذكور، والزمن الآني عن طريق مفهوم المخالفة[١٦]، فما دامت قد كانت ربيعاً، فهي إذاً ليست كذلك الآن، والجمل الاسمية التي في هذا المقطع تواصل إمكانية تصوير الماضي الذي كان ثم تحول، فهي تؤكد دلالة المطلع، والمطلع الثاني جملة اسمية تسيطر دلالة الدوام فيها على المقطع الذي يصور حالة ثابتة، وتمثل في هذا المقطع دوال الأزمنة الأخرى توصيفاً للحالة الدائمة، وتوضيحاً لها دون أن تظهر ملامح أي زمن في هذا الجو من الاستقرار:

زورق يأتي من الصحراء ممشوقاً كمارد
كشهاب فصلته الريح من قلب عطار[١٧]

ويسيطر الزمن الماضي على المطلع الثالث، ويسيطر على معظم أجزاء المقطع، لكن هذا المقطع بما يمثله من تركيب غرائبي(زنجية شقراء)[١٨]، يستحيل تحققه في الواقع، يجعل هذا الزمن مختلاً لعدم إمكانية مادة ظرفه[١٩]، أي المادة التي تملؤه، ولذا جاءت تحولات في دوال الأزمنة من الماضي إلى المضارع، والأمر في هذا المقطع تظاهر معنى السطر الأول، ولا تناقضهن، فلا تمثل تحولاً في بنية دال الزمن الموضوعية/التيمة، وإنما في بنيته التكوينية[٢٠]، وهنا يمكن القول: إنَّ المطلعين الأخيرين تفصيل للمطلع الأول الذي يحوي الاسمية والفعلية في وقت واحد، الدوام في زمن ماض، بينما يأتي المطلع الثاني الدوام وحده، والمطلع الثالث الماضي وحده، وهما معاً يعكسان الحال التي يوحي بها المقطع الأول.

وفي القصيدة العاشرة يمزج السطر الأول بين الجملة الاسمية والفعلية كسابقتها، ويكشف عن علاقة أخرى بين الماضي والحاضر، فمطلع القصيدة السابقة تصف الحال قبل التحول، بينما يصفه هذا المطلع بعد التحول، وكأنهما يصفان جزأين لحالة واحدة، لكن هذه الجملة تعتمد على دال الزمن الماضي في بيان التحول إلى الحاضر، الأمر الذي يعطي الماضي حضوراً في الحاضر[٢١]، فينتج عنه بيان الفارق بين الحالين.

الزمن، وتمظهراته من خلال الأشياء عن طريق الوقوف على الكلمة المفردة التي عدها بعضهم «أهم مستوى أساسي للوحدات الدلالية»[٢٤]، وتتبع الألفاظ الدالة عليه دلالة إيحائية أو مباشرة، وتصنيفها، وتحديد حقولها الدلالية، وتحليلها، والوقوف على ما تدل عليه من معنى.

وعند حصر هذه الألفاظ، واستخراجها في قوائم، بدا أنها تندرج في علاقتها بالزمن على النحو التالي:

أولاً- ألفاظ دلالتها على الزمن دلالة حقيقة أو مباشرة، وتنقسم ثلاثة أقسام:

١-أجزاء الزمن وأسماؤه: ليل المدينة، الليل(١٥)[٢٥]، المساء(١٠)، ليل الربيع، ليلة الحلم، الليلي، العشيات(٢)، النهار(٣)، الفجر(٣)، الصباح(١٠)، هجير، ربيع الشوق، ربيعية الحب، الربيع(٣)، الشتاء(٣)، اليوم(٦)، الآن، اللحظة، الساعة(٣)، الأمس، الثواني(٢)،الغد سنة(٢)، (٣).

٢- الاستمرار، والتحول: الأزلي، الأمد، السرمدي(٢)، الموسم(٣).

٣- الزمن المطلق: عصور، الزمن المترهل، زمن الفرح، عمر(٣)، الفصول، الزم (١١)، كل يوم، ألف عمر(٢)، الزمن العربي، ألف شهر، ألف ليلة، ألف عام، تاريخ، لا زمان، عمره.

ثانياً- ألفاظ دلالتها على الزمن دلالة غير مباشرة، وهي أكثر الألفاظ؛ لأنها لا ترتبط بدلالة معينة، وتشترك معاً في إيحائها بالزمن مع اختلاف أصولها الدلالية، وقد قسمتها من حيث علاقتها بالزمن أربعة أقسام، وهو تقسيم نسبي، فعلاقة اللفظة بالزمن تأتي من وجوه، وتصلح لأن تكون في أكثر من قسم، بل إن القسم الثاني يمكن أن يكون جزءاً من الأول، ولكني رأيت اعتماد هذه الأقسام الأربعة؛ لأنها أقرب إلى مفهومات الزمن المتعددة، وإلى موضوعات المجموعة الشعرية الكلية، وبالنظر إلى المفردة وصيغها المختلفة الواردة في المجموعة رأيت أن علاقتها في المصنف الذي اخترته أقرب من مصنف آخر من المصنفات الأربعة :

وفي القصيدة الثالثة عشرة يأتي السطر الأول بدال الماضي، لكنه لا يسيطر حيث يتبعه مباشرة بالطريقة نفسها «دال المضارع»، ثم تتكرر الصيغة، لتصبح بنية الزمن الموضوعية مازجة بين المدلولين دون أن يسيطر أحدهما على الآخر، ودون أن تصل إلى المستقبل الذي تطمح أن تعبر عنه من خلال الوداع، أو إعطاء صورة عنه.

ومن هنا نجد أن حركة الزمن في القصائد تبدو على النحو التالي:

١- المستقبل في القصيدة الأولى.

٢- المستقبل المنبثق من الماضي في القصيدة الثانية.

٣- الحاضر في أربع قصائد.

٤- استقرار في الحاضر في قصيدتين.

٥- استقرار في الماضي في قصيدة واحدة.

٦- استقرار في الحاضر في قصيدة واحدة.

٧- استقرار في الماضي يوحي بالمستقبل.

٨- المستقبل في قصيدة واحدة.

٩- ماض وحاضر بالقدر نفسه يوحي بالمستقبل عن طريق دال الأمر.

ومن خلال الموازنة بين حصيلة أنماط الأزمنة هذه ، وحصيلة حركة الزمن في المطالع وحدها نجد أن الفرق بينهما يسير جداً، يتمثل في تفصيلات القصائد، عدا القصائد الأخيرة التي يتحرك فيها الزمن عما هو عليه في المطلع، ومن هنا يمكن الخلوص إلى القول: إنَّ نمط الزمن في بدايات النصوص هو المسيطر على حركة الزمن في سائرها، عدا النصوص التي سبقت الإشارة إليها.

ثالثاً- الزمن في المجموعة بوصفه إحدى قضايا المجموعة الكبرى:

لا يظهر الزمن في المجموعة بشكل مباشر، كقضية أو موضوع تخلص له القصائد، فيصفه، أو يشكو منه، أو إليه، وإنما يظهر من خلال حديثه عن الأشياء، أو أثره فيها، أو من خلال نعوت عامة له، وهذا ما جعل الدارس يسلك طريقة رصد

٤- ألفاظ تدل على البداية أو النهاية (الموت والحياة): تنتهي(٢)، الجدب، العظام، الرفات، الطين، تنام، إغماء، النعاس، الهزيمة(٢)، العاثرة، جراح، بقايا، المتاهة(٢)، التشرد(٢)، خوف، المريب، الحزن(٣)، الغريب(٣)، الأفول، غياب، يورق، تنمو، تخضر، طوفان، تهطل، عشب، ماء، مؤججة، يتلظى، تهمي، تشتعلين، البدايات(٣)، جديد(٢)، انطلقت، الصحو(٣)، المبكر، عذري، البكارة، ينبري، قشيبا، سهد، الضوء(١١)، الغيوم(٣)، الغبار، الغيم، النور(٤)، شهاب، البرق(٢)، قوس قزح، أنار، الغيمة(٢)، العتمة، ضباب، توضأت، حلكات، غباري، السديم(٣)، الهلال، الشمس(٤)، البدر(٢)، القمر(٢)، المجرة، نجوم المجرة، نوء، ، الطفولة(٤)، الصبايا، الشباب(٣)، البعث.

وبعد تعداد هذه الألفاظ وحصرها يتبين أن هذه الألفاظ على تنوعها، وتباعد دلالاتها تجتمع في روابط تحيل إلى أزمنة محددة، أو إلى حالات معينة، فزمن البداوة يظهر في إيحاء الألفاظ: الفنار، النار، الشويهات، البعير، مرعى، منتجع، الرمال، الصحراء، المفازة، العباءة، الدلال، الربابة، الهيل، ويظهر زمن الحضارة من خلال لفظة المدينة، البحر، الصولجان، الزعفران، القناديل، المصابيح، ودلالة البحر هنا على المدينة نابع من أمرين: أن البحر من الناحية المكانية يقابل الصحراء، ومن هنا فهو يقابله من الناحية المكانية، وأن غالبية المدن تقوم على البحار، ومن جهة أخرى إذا كان ابن خلدون[٢٦] يقول: إن الرعي، والقيام على الأنعام هو عمل البداوة، فإن عمل القريبين من البحر إما الصيد أو التجارة، وهي من أعمال أهل الحضر.

كما نرى الليل في عدد من الألفاظ المباشرة كالليل، والعشيات، أو غير المباشرة كالغيوم، أو السديم، والعتمة، والنهار في عدد من الألفاظ المباشرة أيضا كالصبح، والنهار، والفجر، أو غير المباشرة كالبرق، والضوء، والنور.

١- ألفاظ تدل على الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل: السراب(٣)، الحلم(١٨)، الذكريات(٤)، الأساطير، الوهم(٢)، ذاكرة(٤)، الرؤيا(٢)، الحكايات(٢)، التاريخ، المستحيل(٦)، الخرافي(٢)، بلا ذاكرة، البابلية، كليب، جليلة، قيس، ليلى، الرشيد، ماء السماء، التتار، السندباد، البدوي(٢)، الضفائر(٣)، الحداء، غدائر، الوشم، القوافل، نكهة ماء المطر، عبير الخزامى، الجدري، شميم العرار.

٢- ألفاظ تدل على البداوة أو الحضارة: الرمل(١٤)، أرصفة(٣)، الظل(٢)، مرافئ(٢)، الطريق(٥)، المدينة(٥)، البحر(٦)، ملاعب قيس وليلى، الكثيب، سقط اللوى، الشاطئ(٢)، حقول العنب، الحقول، سواحل، الموانئ، شاطئ(٢)، النهر(٧)، المفازة(٢)، السماء(٤)، سماوي(٢)، الصحراء(٧)، الدهناء، الوطن، جفر الهباءة، نهر البنفسج، الجسر، الضفاف(٣)، ذرى، مرعى، ردهات، المدار(٢)، المطار(٢)، الربابة(٢)، الدلال(٢)، الهيل، الزعفران، مراكب، الطبول، نكهة النار، السفينة، الأقنعة، القناديل، مراكبنا، الأشرعة(٣)، السيف(٤)، رمحي، الصولجان، مصابيح، زورق، الصبوح، الغبوق، القدح، النار(٢)،عباءاتي، الفنار، مرساة، جياد، مهري، الأوابد، داحس، رأس النعامة(٣)، عنقاء(٢)، بعيري، حصان(٢)، شويهات، خيول.

٣- ألفاظ تدل على الحركة أو الاستقرار أو تجمع بينهما: ارتجلي(٣)، المسافة(٤)، المرحلة، منتجع، الرحيل(٦)، الانتظار(٤)، الشوق(٦)، يلتاث، التخوم، عشق(٤)، هاجرت، دوامة، الهوى(٢)، لا يزول(٢)، زحف، أقلعت، يعبر(٢)، الرعود، عاصفة(٢)، تخزنين، انقع، الريح، ريح الشمال، المعتق، السفر(٢)، المواعيد، التوجس، مباغتة، الوقوف(٢)، الوعد(٣)، الغيب، الخرافي(٢)، يفجأ، الفراغ، الظمأ(٢)، الوجد، الأفق(٢)، السرى، يترح، المدى(٢)، مخاض، صخب، السكينة، ارتجال، قدر، الصمت(٤)، الصبر(٣)، يسكنني.

والحزن، والاغتراب، والتعثر، والرفات، صفات لا يمكن أن يرتحل إليها، أو إلى زمن تسيطر فيه، بينما النهار، والربيع، والنمو، الصحو، والإيراق، والعشب، وهطول المطر، واشتعال النار، البداية، البكارة، العذري، حالات توحي بزمن محبوب، يمكن أن يرتحل إليه، مما يعني أن هذه الصفات، أو هذه الأزمنة يمكن أن تأتي في كل وقت، ولا ترتبط بمرحلة دون أخرى.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الزمن بوجه عام يأتي على ثلاثة مستويات: ماض، وحاضر، ومستقبل، و ربطنا هذه المستويات الثلاثة بورود الزمن المرغوب فيه، مجرد صفات عامة لا تتحدد بمرحلة معينة، تبين أن هذا الزمن مفتوح بين هذه المستويات الثلاثة، يمكن أن يكون في الماضي، ويمكن أن يكون في الحاضر، ويمكن أن يكون في المستقبل، وإن كان يبعد الاحتمال الثاني رغبة الناس في الارتحال، والتحول عنه، والشوق إلى زمن آخر، مما يعني تلبس الزمن الحاضر بصفات الزمن المرغوب عنه.

ومما يدل على عدم ارتباط الزمن المرغوب فيه بمرحلة محددة، ورود زمن (الرشيد)، أو (ماء السماء)، وهو زمن ماض كان للعرب فيه دولة، وحضارة، ومثله الزمن المرغوب عنه، حين تأتي إشارة إلى (كليب)، أو (الجليلة)، أو (جفر الهباءة) توحي بزمن يقتتل العرب فيه طويلا من أجل ناقة أو فرس، فهو إذاً في الماضي كما هو في الحاضر أيضا، وهذا يعني أن الناس يلغي موقفا محددا تجاه الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، ويرتبط بصفات خاصة يبحث عنها، ويعلن أشواقه إليها، أيا كان وقتها: ماض، أو حاضر، أو مستقبل، وهو بهذا يباين الاتجاهات التي تتفق معه بهجاء الحاضر، وتشتاق لزمن قديم، تبحث فيه عن حلول الحاضر، والمستقبل.

ومن خلال معرفة صفة الزمن المرغوب فيه/ المتحول إليه الذي يعني بصورة أخرى المستقبل لأن الوصول إليه لن يكون الآن، يمكننا تعرف ملامح هذا المستقبل،

ونرى الماضي يظهر في الذاكرة، الذكريات، الحكاية، الأمس، والحاضر يظهر في الآن، اللحظة، اليوم، والمستقبل في ألفاظ مباشرة كالغد، أو غدا، وألفاظ مثل الحلم، السراب الذي يتراءى للناظر من بعيد، والأفق، والمدى، كما نرى الزمن الوهمي أو اللا زمن كما عبر الشاعر في لفظة لازمن، الوهم، الأساطير، الخرافي.

ويحيل بعض الألفاظ إلى أزمنة تاريخية محددة كاسم الرشيد، أو ماء السماء، وقيس وليلى، كليب، الجليلة، داحس، بدوي، وهي تحيل إلى حِقب متضادة، فزمن الرشيد هو الزمن العربي كما يعبر الناص[٢٧] في إحدى قصائده، زمن المجد والبطولة، وقريب منه زمن ماء السماء، لكنه يختلف كثيرا عن الزمن الذي يوحي به اسم (كليب) و (الجليلة) أو (داحس)، الذي تناحر العرب فيه لأجل ناقة، كما يختلف عن زمن (قيس) و(ليلى) زمن الحب، والصبا خاصة عندما تأتي لفظة (قيس وليلى) مصحوبة بكلمة ملاعب.

وإلى هذه الألفاظ التي تدل على أنواع الزمن تأتي ألفاظ أخرى لا تشير إلى زمن محدد بمقدار ما تكشف موقف الناس من الزمن، فنجد ألفاظا توحي بالتحول من زمن إلى آخر والسعي إليه مثل: الرحيل، منتجع، السرى، زحف، أقلعت، هاجرت، يترح، يعبر، السفر، ونجد ألفاظا توحي بالعيش في زمن ما، والتطلع إلى زمن آخر: الانتظار، الشوق، الظمأ، العشق، الموعد، الرعود، ونجد ألفاظا أخرى توحي بتغير الزمن بلا امتداد للزمن الجديد في الماضي، مثل: يفجأ، مباغتة، ارتجال.

وبهذا ندرك أن هناك زمنا مرغوباً فيه لدى الناس، يسافر إليه، يترح، يهواه، يعشقه، ينتظره، وآخر غير مرغوب فيه، يتحول عنه، ويسافر، وينتظر الخلاص منه، وهو زمن قد يفاجئه بمكثه وسيطرته عليه من حيث لا يشعر، هذه الأزمنة لا تبدو محددة، ولا منصوصا عليها، وكل ما هنالك صفات عامة لأزمنة، أو حالات غير مرغوب فيها، لابد أنها هي صفات زمنه الذي يريد أن يرتحل عنه، وينتظر ساعة الخلاص منه، فالجدب، والهلاك، والهزيمة، والليل، والعتمة، والسديم، والغيوم،

عنه سديم، ويعد بأنه يجدها في زمن مستقبل (سألقاك) لكنه ليس بعيداً كما يبدو من حرف (السين) الذي يفيد القريب، ولن يجدها امرأة، وإنما ضفة ضوء يستريح إليها، يختال فيها شميم العرار، ونكهة ماء المطر، ويتجاوز لأجلها كل الصعاب، والحواجز، ويقطع المسافات الدائرية، وقد هاجرت في ذاكرة الرمل كما يعبر، والرمل رمز للمكان؛ بمعنى أنها متجذرة في مكان يوحي بزمن البداوة، وامتزاجها بالمكان يعطيها معنى تمثيله، وتمثيل الزمان الماضي الممتد كما يقول أزمنة وعصوراً، فإذا أضفنا إلى ذلك أنها تحقق له المستقبل المضيء الممرع، فهذا يعطيها كثافة، ويزيدها قيمة في عمقه، لأنها تجمع بين المكان بكل ما مر به من زمان، مما يعني أنها تمثل مكانه، وزمانه، ومستقبله، ويحيلها إلى حلمه المنشود، تستحق ما يمكن أن يفعل لأجل أن يلقاها(٢٨).

وفي القصيدة الثانية يتوجه بالخطاب إلى المرأة مرة أخرى، لكنها هذه المرة ليست بعيدة عنه البعد نفسه، ولا هي أيضاً مستقبل آت يبحث عنه ويرتحل إليه، إنما شيء قريب منه، أو قائم أمامه، يبدو من خلال فعل الماضي المسند إلى ضمير المخاطبة (تاء) الذي يعني أنه عرفها، ويتنازعه الوصف والقص معاً، وصفها وما تقوم به بوصفها عالمة بما قامت به، وسرد حكايتها بناء على دلالة الفعل الماضي المتتابع الأصلية، وهما معاً، لا يكشفان عما تسكنه هذه المخاطبة في ذهنه، والمكان الذي تعيش فيه، والصورة التي تمثلها كشيء لذيذ، ثمين، فلا يسميها أو يذكرها صراحة، وإنما يكتفي بنعوتها المتعددة، وبالنظر إلى هذه الأماكن التي تناثرت بينها (المدينة، البحر، الشاطئ القزحي) نجدها - كما سبقت الإشارة - أمكنة توحي بزمن المدينة، وهذا يعني أنها تمثل هذا الزمن، وهو ما يعني بصورة من الصور ارتباط حلمه بزمن المدينة/الحضارة، اللذين يجتمعان معاً فيها، وإضافة إلى ذلك، تملك قوة التغيير الذي يطمح إليه الذات الفاعلة، تغيير ليل المدينة إلى أسئلة، وهموم، ورتل من العاشقين، والفرح المر، هذه الأحوال الثلاثة التي يتحول

الذي عبر عنه بالحلم، والرؤيا، والأمل، والسراب، والمستحيل، والغيب، وهو ما يعني أن المستقبل/ المرغوب فيه يتردد بين هذه الألفاظ: حلم/ أمل يحلم به الناس، يطمح في الوصول إليه، وحلم/رؤيا يراها في المنام ويطمح إلى تحقيقها، أو سراب يركض إليه ثم لا يجده شيئا، أو غيب لا يعلم عنه شيئا، أو مستحيل صعب المنال والتحقق.

وقد تنطبق هذه الألفاظ جميعاً عليه من حيث حقيقته، فهو زمن زئبقي في داخل الناص لا يمكن الوصول إليه، يكون في البداية حلماً في الناص نفسه، ورؤيا ذات قيمة، يركض نحوه، فإذا وصل إليه، وحقق ما يريد تبددت قيمته في نفسه كما يتبدد السراب أمام الراكض، ومن خلال هذه العلاقة بين الحلم والسراب، بين حال الأمنية قبل بلوغها، والأمنية بعد بلوغها يصبح الوصول إلى رضا النفس وراحتها، واستقرارها بزمن تهنأ فيه، أمراً مستحيلاً، كما هي حال الإنسان القلق الطموح الذي لا يحقق شيئاً إلا استصغره، ليبدأ في البحث عن شيء أبعد منه، من هنا يصبح الوصول النهائي إلى المستقبل الممرع الذي ترضى عنه النفس مستحيلا، وتجتمع فيه النعوت كلها.

وفي ظل هذا التوصيف لحلمه نجد ألفاظاً تكشف عن ملامح ذلك الحلم، أو طريق تحقيقه، والوصول إليه، ما هذا الحلم؟ وكيف الوصول إليه؟

المرأة:

تتردد في عدد من القصائد لفظة الحلم مرتبطة بالمرأة، إضافة إلى ما تحظى به مستقلة من حضور كثيف، وهو ما يدعونا إلى الوقوف عند المرأة ، واستكشاف ملامح حضورها كاملاً في المجموعة، وعلاقتها بالذات الفاعلة، وموقف الذات الفاعلة منها، ثم البحث في علاقة ذلك كله بالحلم.

في القصيدة الأولى تأتي المرأة بعيدة من الذات الفاعلة، مستقلة عنه، يحجبها

بزمن آخر يهطل فيه الضوء، وتتغير لياليها، والخطاب لا يزال متجهاً للمرأة، وهو ما يفيد أنها ذات ليالٍ تطمح أن تهمي ضوءاً، وتصير نهاراً، وتظل خلال ذلك كله محتفظة بكونها وهج حلمه العبقري.

ونلاحظ أن ما يتعلق بالمرأة في هذه القصيدة يتفق مع ما في القصيدة السابقة، بأنها تشترك معه في الماضي نفسه، فهي ذات بعد أليم في الماضي، وهذا يؤكد معنى ارتباطها السابق بذاكرته، وهو ما يزيد قيمتها لديه، حيث تأتي من ذاكرته عينها، فتتشكل معه وحدة المنطلق والأصل، والذاكرة والظروف؛ وربما بصورة أخرى تمثل جزأه الآخر/ الضائع؛ الأمر الذي يجعل بناء مستقبل مشرق معها شيئاً جميلاً، يمثل إنجازاً يقوم على مجهودهما وحدهما،كما تتفق القصيدة أيضا بأنها قادرة على التغيير، فهي تحيل الليل إلى قناديل من أسئلة، وهي كذلك في القصيدة السابقة، حيث هي زمن يختال فيه شميم العرار، وهي لا تزال تحتل في هذه القصيدة المكانة والمنزلة التي كانت لها في القصيدة السابقة: ذات منزلة مكينة/ الحلم الذي يطمح به، ويأتي الاختلاف بين القصيدتين بأنها هنا تبدو أكثر قرباً إليه منه في القصيدة السابقة، مما يعني أنها في مرحلة متطورة من الأولى، وأن صورتها هنا أكثر وضوحاً، فهي ذات معاناة وقضية، مدركة من قبل الشاعر، إدراكاً يجعله يعد بتبديلها، وجعل الأيام المقبلة أجمل.

نمط هذه العلاقة بين الذات الشاعرة والمرأة تتبدل في القصيدة التالية، فلا تصبح مخاطبة يتوجه إليها بالقول، وتبدو من خلال ضمير الغائب في حديثه عنها، أو عن أثرها فيه، فهو مدار الحديث هنا:

يحرق العشق وجهي، أثمل
من نكهة النار،
....
توضأت في غيمة خرجت من
غدائر ليلى[٣١]

إليها ليل المدينة، توحي بامتلاء الليل بنوع من الحياة، حياة السؤال، وهموم العاشقين، والفرح المصحوب بمرارة الحرمان، هذه الأحوال التي تكثر في ليل البادية حيث الحب، ومناجاة الحبيب على ضوء القمر، بينما تختفي في المدينة لتظهر قيم أخرى، وأحوال مختلفة.

والسؤال هنا ليس سؤال الفقر، ولكنه سؤال البحث، والقلق للمعرفة، وقد جاء في الحديث: «إنما شفاء العي السؤال»[٢٩]، فهو بمثابة المصباح الذي يبعث النور في ظلم المدينة، وقد يكون سؤال العاشق عن حال حبيبته، وهو معنى لا يعترض مع الأحوال الأخرى المجتمعة حول الحب، إنما تفيد جميعاً نوع الحال الذي تبدل إليها ليل المدينة من خلال المرأة، وهي حال تعني تحول ليل المدينة إلى حال ليل البادية/الصحراء؛ بمعنى آخر أن هذه المرأة تجمع بين زمنين مختلفين، وحالين متباينين، تجتمع فيها الحضارة المدنية بحال البادية الفطرية العذرية، فهي إذاً عالم خاص ليس البادية، ولا الحاضرة، ولكنه يضم أحسن ما فيهما، يدفع البادية إلى نظام المدينة، ويدفع المدينة إلى طهارة البادية.

ويمكن أن نستشف أيضاً من ظهور الوصف في هذا المقطع أن الزمن هنا آنيٌّ، حاضر يصف الذات الفاعلة فيه ما يقع أمامه، بينما نجد في المقطع الثاني ملامح حضورها في الزمن الماضي ممتزجاً بما يحمله الماضي من مآس، وتخلف، ملامح قتال، حيث تظهر جمل من مثل: حديث قيس وليلى، التخوم التي رفت عليها دماء القبيلة، والذكريات بسقط اللوى، الكثيب الذي وسدته المنايا كليباً، وهي جمل تجمع بين الدلالة على الزمن الماضي وما مرت به المرأة المخاطبة من مآس وآلام ، مما يفيد أنها عاشت تجربة، وربما ما زالت، مرة غير جميلة، تطمح هي أيضاً إلى تغييرها، وهو ما يبدو في ختام المقطع حيث الحديث عن رحلة الاشتياق[٣٠]، وعيون المساء الغريقة بين الأساطير، والحلم، والمكللة بخوف الصبايا، المرتبط بشهرزاد، وحكاية فداء النساء، وعذابهن من شهريار.

هذا التغيير يظهر في المقطع الأخير حين يتحدث عن زمن المستقبل، ويتفاءل

حين تغرد في جبل الصبر
ريحانه
حين تنشق دوامه
عن دماء الوريد
عن غياب جديد[٣٤]

ولأن الأبيات لم تضبط بالشكل، فإن هناك عدداً من الاحتمالات في قراءة الأبيات، ثم في تكوين دلالتها، فكلمة (ريحانة) يمكن أن تكون مرفوعة بوصفها فاعل (تغرد)، وهنا تظل الجملة مفتوحة في محدد زمن الصحو، ويمكن أن تكون خبراً لمبتدأ محذوف والتقدير (هي)، والجملة بعدها نعت، وهنا يكون فاعل (تغرد) ضميراً يعود إلى (سيدتي)، وهنا تصبح هي الأداة الفاعلة في تحديد زمن الصحو لعدم تدخل أي عنصر خارجي، ومثل هذه الدلالة حين تصبح (ريحانة) منصوبة على الحالية، وتكون (تغرد) كريحانة، ولا ينكشف المعنى، أو الأداة الفاعلة بتحديد زمن لصحو حين نستمر في قراءة الجملة الشعرية التي تليها، أو حين نجعل ريحانة مرتبطة بنائياً بما بعدها، وما قيل عن (ريحانة) بالرفع والنصب يمكن أن يقال عن (دوامة) أيضاً التي تعني تأكيد المعنى الأول، وهو أن الليل لا ينجلي إلا بالصبر والنضال، والارتحال (غياب جديد)، وهو أي الغياب الجديد ما يعزز القول بأن الأداة الفاعلة بهذه المسندات كلها (تغرد، تنشق، غياب) هي المرأة، وهو القدر الذي بلغته مساحة التقارب بين الشاعر والمرأة في هذه القصيدة، وسنتابع مراحله في القصائد التالية.

في القصيدة الرابعة تعود عدد من ظواهر القصائد الأولى، تذهب الذات الفاعلة إليها، وتتوجه بالخطاب (إليك)، وتفتش عنها في كل مكان(تضيء النهار) على الرغم من شدة إضاءته للتحقق من مكانها، ويبحث عنها في قلب المحار، وهو ما يوحي أنها لؤلؤته الثمينة، وكنزه الموعود، تنطوي على ملامح زمنه المرتحل إليه: (بيتاً، وحباً، وعشباً، وماء).

يحمل الفعل الماضي (توضأت) معنيين: أحدهما الوضوء للصلاة، والآخر ازدياد الوضاءة، وكلاهما يعنيان التحول من حال إلى حال أحسن منه، وبما أنه فعل ماض فهو قد تم، وهذا يعني أن تأثير تلك المرأة الذي يسعى إليه في القصائد الأولى قد بدا يظهر عليه، وهو ما قد يكون السبب في تحول الحديث عنها كشيء منفصل عنه يواجهه بضمير المخاطب.

وفي حين أنه يتوضأ بغدائرها، فهي لا تزال في شرنقات المواعيد نائمة، والشرنقة هي الغشاء الذي تحمي فيه دودة القز نفسها قبل أن يكتمل نموها[٣٢]، وهذا يعني أنها تنتظر المواعيد، والمواعيد والوعود بمعنى واحد[٣٣] لتكمل ما في داخلها، وبصياغة أخرى أن نموها يكتمل عن طريق المواعيد، أي تحقق ما تريد، وعندما حدق في عينيها تهجى حلماً، أي حاول أن يقرأ الحلم، ويدرك معالمه، فتهجى وهماً؛ بمعنى أن الحلم وهم في حقيقته، دون أن يفصح بعد ذلك هل الحلم دائماً وهم لعدم القدرة على تحقيقه، أو لأن الحلم غرائبي صعب التحقيق، خاصة أنها هي النائمة، وهو الذي يقرأ الحلم في عينيها، ويراه.

وفي هذا المقطع يبدو نمط آخر من التحول في العلاقة بينهما، فبدلا من أن تكون حلماً، أو طريقاً لتحقيق الحلم في القصائد السابقة، تصبح ذات أحلام، وأوهام، ترغب في تحقيقها عن طريق المواعيد، واختلاف اللغة في التعبير عن الحالتين ليس بريئاً، فهي في القصائد السابقة ذات ليل تريده أن ينجلي، وهنا ذات حلم ترغب في تحقيقه، وهما مختلفان في النوع، حيث الحلم أرقى من الليل، ومرحلة تالية نحو تحسين الحال، فالليل عذاب، وتأخر، والحلم أمل، ورغبة، وعمل، وتفاؤل.

وبهذه النقطة يزداد عمق التشاكل بينهما الذي بدأ في القصائد السابقة ليضاف حلمها بعد ما أُضِيِّفَ ليلها من قبل، والذي لم يتناساه الشاعر هنا حين حاول أن يحدد نهايته ببوابة الصحو دون أن يسند فعل التحول إلى فاعل:

سيدتي ينتهي ليلها عند بوابة
الصحو

الارتباط، يمكن أن نقول عنه: إنه ارتباط حتمي، ارتباط الحياة، هي لم تعد كما كانت صباحاً، أو حلماً، أو شيئاً محدد الموقع، هنا تجمع الصباح والمساء، وتقع في منطقة شديدة الرقة بين الأصابع، والنار، هل تقي الأصابع من النار؟ أو أنها في المنطقة التي إذا تجاوزها احترقت أصابعه، فهي المسافة بين التدفئة، والاحتراق، كما أنها ليست بداية، ولا نهاية، إنما تختلط فيها البداية، والنهاية:

بيننا
ينتهي زمن، يبتدي
يبتدي، ينتهي[٣٥]

نرى في هذه الجمل أن (زمن) تأتي مرة واحدة ثم تتكرر بالضمير، وهو ما يعني أنه زمن واحد، وليس متعدداً، ليست الجملة (ينتهي زمن، يبتدي زمن) بتكرار الفاعل المنكر، سيكون زمناً آخر، لكن مع الاكتفاء بالضمير الأول يعني أن المنتهي، والمبتدي زمن واحد، وهذا ما يعني شدة الاختلاط.

وهنا يتضح أن القصيدة تطرح رؤية جديدة للعلاقة بين الذات الفاعلة، والمرأة من خلال التعبير عنهما بـ(نا)، ومن خلال موقعها الجديد المتداخل، المضطرب، ومن خلال العلاقة الحميمة في النص، التي تبدو أيضاً في المصير الذي سيذهبان إليه، فهما يدخلان معاً قلب المتاهة، ودور النقاهة، وأيامهم تتصبب جهداً، فتنام، وتموت. هذا المصير يبشر بمرحلة جديدة، طبيعية، من مراحل دورة الحياة، هي بداية الانحسار في تلك العلاقة بعد التداخل، والامتزاج، والاختلاط الذي يبدو في النهر الذي يجمع بينهما، والنهر هو الحياة، أو الوتر المتلظي[٣٦] الذي يصل بينهما، والذي يوحي بشدة التواصل، وحرارته، أو كذلك في موقعها الدقيق، والحساس بالنسبة إليه (بين الأصابع والنار)، بعد هذا الامتزاج يأتي إغلاق السماء في طريق القوافل، وهو الذي يعني عدم القبول، والرفض، وما بينهما يتحول إلى شبح وليس حقيقة.

وبهذا تبدأ اللغة بالتفريق بينهما كما كانت تجمع، فالذي بينهما شبح ليس حقيقة،

وكما كانت الحلم، و أجزاء منه، تعود لتكون أداة لتحقيق الحلم، وتغيير الحاضر ليكون زمناً أكثر خصوبة، وتكون ضفائرها مخبأ يومه، وغده، وحلمه، كما توضأ من قبل في غيمة خرجت من غدائرها، في هذه القصيدة تجتمع المراحل التي وصلت إليها علاقتهما معاً، ويضاف إليها تحول المرأة إلى ذات حلم، وطموح، وتحوله أداة لتحقيق حلمها، وتغيير زمنها المر، فيجيئها صباحاً ينهي ليلها، ورياحاً تحمل بشرى الغيث الذي سيهمي هو معه، وكل الجملة الشعرية التي بعدها (هموم الحصاد، خوف السنابل، طموح الجراد، عقوق البيادر، جوع المناجل)، توحي بأنه سينهي الحزن، والمعاناة التي تعيشيها مع اختلاف في معاني تلك الجمل، واتحاد بدلالاتها على إنهاء شيء غير جميل، وتحويل حياتها إلى شيء آخر.

تنكشف ملامح هذا التحويل في دلالة الفعل (أزف) في القسم الثاني من المقطع الثاني، والذي تمثل معاني الجمل الشعرية فيه مقابلة لمعاني جمل أول المقطع (تهاني الفصول، غناء، الحقول، شوق القوافل)، فتوحي بزمن ممرع، سعيد، ومن هنا يأتي تحول الذات الفاعلة في مقطع القصيدة الأخير إلى حلمها الذي تطمح إليه، وهمها الأزلي، في الوقت الذي تمثل هي بالنسبة إليه الشباب، والحلم، والسراب، والعذاب، وهي صفات الزمن المستقبل الذي يبحث عنه، حيث يكون شبابه، وحلمه، وقد يكون سراباً في بعض الحالات، ولكنه عذب في تحقيقه.

وهنا يمكن القول: إن دورة التمازج، والتشاكل بينهما قد اكتملت، والتي تبدو ملامحها، وانعكاساتها في اللغة المستخدمة للتعبير عنهما معاً في القصيدة الخامسة حيث ضمير (نا) للتعبير عنهما، وينطمس ضمير (أنا)، و(أنت) الدالين على الانفصال، ويجتمعان في (نا) الدالة على مطلق الاتصال، والتمازج، والتداخل.

في القصيدة الخامسة تبدو رؤية جديدة لما بينهما، يشبهه مرة بالنهر، وأخرى بالوتر، ومرة ثالثة بالشبح القادم، والسماء، ونهاية الزمن وبدايته، فالذي بينهما جزء منه الحياة. في هذه القصيدة لا نجد العشق الأول، ولا الوله، إنما نجد نوعاً من

وفي القصيدة الثامنة يغيب كل حضور للأنثى إلى منتصف القصيدة، لتعود في النصف الآخر منها بؤرة الاهتمام، ومدار الحديث، يقف على أطلالها كما يقف العربي القديم، ويبكيها بكاء عربي حديث، ثم يطلب انتشاله، وإنقاذه مما هو فيه، فيتحد مع الأسطورة الفرعونية التي تقوم فيها إيزيس بجمع أشلاء أيزوريس(٣٧) هذه الفكرة تعطي لوناً من التشاكل بينها وبين الذات الفاعلة، تصبح المرأة فيه منقذة كما كانت الذات الشاعرة من قبل، بعد أن صار هو حلمها كما كانت حلمه، وهو موقع للمرأة يحمل معنى الانفصال عن الذات الفاعلة، والانقطاع تجيء فيها المرأة منجردة عنه، يناديها بأداة النداء (يا)، ويطلب منها الوقوف، وفيه ما يفيد التحول في موقع المرأة، فالشاعر العربي اعتاد طلب الوقوف من صاحبه، وهو ما يعني الندية، والمساواة[٣٨] ، وتوجيه الخطاب إلى المرأة هنا يعني رفعها إلى هذه المنزلة[٣٩]، وهو ما يفيد تبدل موقع المرأة بوجه عام الذي يشيعه موقع المرأة في نصوص المجموعة كلها، هذا الموقع المنفصل عن الذات الفاعلة، والمنجرد منها، يكشف عن تطور جديد في دورة العلاقة بينهما، فقد تم الانفصال بينهما، واستقلال كل طرف عن الآخر، هذا الانفصال يظهر في مقطع لا تقتصر دلالته عليه ، وإنما تتجاوزه للدلالة على الحال التي وصلا إليها معاً بعد التصاقهما، وبعد غيابهما عن الظهور معاً في القصيدتين السابقتين، وهو ما يبرر ما سنجده في القصائد التالية من ملامح العلاقة بينهما.

ولا تبدو الأنثى، في القصيدة التاسعة إلا في القسم الثالث منها، وبصورة تكاد تكون منفصلة عن المراحل التي مرت بها، فتأتي باسم ظاهر، يختلف عن المرأة التي تظهر في النصوص السابقة، وعن ابنة عمه، وتحمل بقايا من تلك المرأة، فهي تحتفظ بالطاقة على التغيير، لكنه تغيير يتوافق مع تركيبتها الغرائبية (زنجية شقراء)، فلا تعطي صورة واضحة عن الحال التي يصار إليها إلا الغبش، ساعة امتزاج الفجر بالليل.

وقادم من صدى الحلم وليس الحلم نفسه، فهو من تأثير الحلم، يرتبط بأعراس عينيها، حين تبدو، وهو ما اختلف عن ذي قبل حين كان في عينيها، ومثله في الجملة الثالثة حين يتحول ميلادها موسمياً، مرة في العام أو ربما أقل، ويكون الحلم مرتبطاً بهذا الميلاد،. وبدلا من أن تظهر في داخله، أو تتعزز منزلتها لديه، يصبح شبح الحلم فيها، وهذا الذي بينهما، بعد آخر انكسارة في دورة علاقتهما، يجعلها تتحول شطر المدارات لتأخذ مكانها كغيرها من الأفلاك الدوارة، التي لا تدوم، تطلع، وتغيب، وتأتي وترحل، ليست جزءاً منه، وكل ما لديه مرتبط بموسم ميلادها، أو بمولدها الموسمي.

وبعد هذه القصيدة، وهذا التمظهر للمرأة يتبدل حال المرأة في القصائد التالية: مساء وعشق وقناديل، فواصل من لحن بدوي قديم، أيا دار عبلة عمت صباحاً، ليلة الحلم.. وتفاصيل العنقاء، ولا تبدو كما كانت في القصيدة، ففي القصيدة السادسة لا تظهر إلا من خلال ضمير (نا) ذي الدلالة الضعيفة على اشتراكها في محيط المحال إليه، فقد يكون مرجع الضمير مشتركاً آخر كالشعراء مثلاً، أو الرجال، أو مفرد بصيغة الجمع.

وفي القصيدة السابعة تبدو المرأة من خلال الاشتراك في خواص الدال (شقراء التصابي)، الذي يحيل في الأصل إلى مدلولين مختلفين: أحدهما الصهباء، والثاني: القهوة العربية، حيث هذه الشقراء، ولفظة الشقراء تطلق على الفتاة الجميلة، فهي مضيئة كالشمس، وقادرة على التغيير، لكنه تغيير سلبي، مختلف عن المرأة السابقة التي تغير الليل إلى الفجر، هذه تحول الفجر إلى إغماء، وسهد، أي نوم أو سهر غير نافعين، وتجعل الفجر تيجاناً على طريق السراب/الضياع، ونتيجة لهذا يمكن القول: إن حضور المرأة ماثل في ضمير المؤنث الذي يمكن أن نعده حضور طيفها وليست هي، وهو حضور ينظر إليه في موازاة الحضور السابق حيث كانت تمثل قمة مرتكز القصائد.

ومن هنا، وتتمة لما سبق نجد أن القصيدة العاشرة تمثل بداية مرحلة جديدة تنتمي إلى القصائد الأولى بنمط الخطاب، وعناصره، وتختلف عنه في ترتيب العلاقة بينهما، يعود فيها ضمير المخاطب بشكل أكبر، وضمير المتكلم المفرد، لكن المسافة بينهما ليست كالمسافة في القصائد الأولى، إنها حالة بين الاتصال، والانفصال، وبين مطلق التمازج، ومطلق التباين، هي منطلق تشرده، وجنونه، هي الآن البداية بعد أن كانت الغاية والنهاية، فقد تمت الدورة، ووصل إلى غايته هنا، ويريد أن ينطلق منها، زال الحلم/الأمل، لم تعد له خصوبة كما كانت، بدأت الأشياء تفقد معناها، وهي تماثله في الحال، وتشاكله في التجربة، ومواجهة المصير الواحد الذي يرتديهما معاً، وهنا تبدأ صورتها بعد انقضاء هذه التجارب ظاهرة في عدد من الصور:

متخنة بجراح التوهج
مملوءة بالصباحات
يمتاح أحزانك البرق
يسرق عينيك قوس قزح[٤٠]

تبدو صورتها في هذه الجمل، وقد انقضت مرحلة ما، وانتهت تجربة صارت بعدها مثخنة، ومملوءة، وقد يبدو أن هناك تناقضاً بين الإثخان والتوهج، لكن هذا الإثخان نتج عن التوهج أي بسببه، فسببه أنها خاضت المعارك، وخرجت مهزومة، مثخنة بالجراح، ومثلها الجملة الثانية، مملوءة بالصباحات، أي بآثارها[٤١]، والصباحات هي الغارات وقت الصباح، وأصبحت مسلوبة، ينال البرق من أحزانها التي فاضت في كل مكان، وجمال عينيها مسلوب.

وهي في هذا كله لم تنفصل عنه انفصلاً تاماً. ولذا؛ جاءت اللغة بعد ذلك محاولة تصوير هذه الحالة من الانفصال، والاتصال، أو تقدم حالة تجمع بين الانفصال والاتصال حيث تأتي لفظة مستقلة بضمير المخاطب، وهذا يوحي باستقلال كل عامل[٤٢] عن الآخر بحيث يصبح لكل طرف جزؤه الخاص مع اتحادهما بالصيغة،

وفي ظل الحديث عن الزنجية الشقراء يتحول الخطاب إلى عنقاء، وهو مسمى خرافي مستحيل الوجود، ولكنه في النص يتحول إلى دال يتحمل عدداً من المدلولات: بعث جديد، وشباب من لهيب، وبحر غرق فيه السندباد، وذات شعر يهمي فيها أمطار الشتاء، ويمكن أن تشرق دون مكان أو زمان.

وحين نتأمل عنوان القصيدة نجده يتكون من أربع كلمات (ليلة الحلم..وتفاصيل العنقاء)، فكأن هذه القصيدة هي ليلة الحلم، وهي تفاصيل العنقاء، وبرد هاتين العبارتين إلى بعضهما نجد أنه في ليلة الحلم، أي في الوقت الذي ظهر فيه الحلم بدت تفاصيل العنقاء، مما يعني أن الحلم هو العنقاء، يتصف بصفاتها الخرافية، والمستحيلة.

ولأن العنقاء أنثى، فإن في هذا عودة إلى الربط بين الحلم والمرأة، ولكنه بطريقة مختلفة تفيد استحالة الحصول؛ إذ إنهما معاً الحلم والمرأة عنقاء خرافية، وهو ما يبشر باليأس من إدراك الحلم، أو المرأة الحلم، والذي يعني موجة أخرى من الارتحال وانتجاع الربيع، تبدو ملامح أسبابه، ونتائج رحلة الغياب في القصيدة العاشرة.

وهذا يوصلنا إلى القول: إنَّ تلك المرحلة التي غابت فيها المرأة بعد اكتمال مرحلة الاتصال بالذات الفاعلة كانت تمثل لوناً من التجربة التواصلية، بحيث يجرب كل واحد منهما الآخر، ويمتحن العلاقة معه، وظهرت ملامح التجربة من خلال استغاثته بابنة عمه، وفي تلبس المرأة صورة العنقاء، ومن هنا فإن الغياب في هذه القصائد الأربع هو غياب بمعنى الحضور، فكما يستغرق قارئ النص زمناً حتى يصل إلى القصيدة العاشرة التي تعاود فيها المرأة والذات الفاعلة إلى الظهور، قد سارا معاً في تجربة اتصالهما، وامتحان قدرتهما على الاستمرار والنجاح، قبل أن يعاودا الظهور، بناء على الفكرة قائمة على أن الكتاب مكان، والمرور في أجزائه يستغرق زمناً يضاهي الزمان والمكان التخييليين اللذين يبثهما النص.

سيكون الصباح؟ أ لأنها محاولة لم تتم؟ واقترفوا الجراح لأنهم اقترفوا خطأ سبب الجراح، أو بسببه على طريقة المجاز السابقة، وهذا يشير إلى القيام بتجربة لم تنجح، هي التي قلنا من قبل: إنها نتيجة ما قاموا به في القصائد السابقة، ويبدو في هذه القصيدة نتيجة.

ونظراً لهذا الشعور بعدم نجاح التجربة، وضياع الوقت فيها، جاء الإحساس بالرغبة في استغلال الوقت المتبقي مع قلته بشيء مجدٍ، وجاء الفعل (ارتجل) الدال على السرعة وعدم الإعداد المسبق[٤٥] لضيق الوقت:

ارتجلي الوقت..

ارتجلي الشوق

ارتجلي الغيمة المقبلة[٤٦]

كل ما يمكن أن يكون جميلاً ويعطي الحياة معنى (الوقت، الحب، الغيم) يتم دون إعداد مسبق، فقد يكون مجدياً في هذه الساعة التي بدت فيها الأشياء في نهايتها.

وفي هذه النهايات لا تزال اللغة قادرة على أن تحتفظ بإمكانية تقديم صورة يلتقيان فيها، ويشتركان، فالفعل (استمطريني) على وجازته يحوي ثلاثة فواعل، طالب الاستمطار، والمستمطر، والممطر، فهو في الحقيقة ثلاث طبقات أو مراحل من الفعل، تتردد بين الذات الفاعلة والمرأة، ولا يمكن أن ينهض أحدهما بالفعل دون الآخر، وهو فعل يتم على برزخ الضوء، و«البرزخ الحاجز بين شيئين»[٤٧] ، ويمكن أن تلحق به المرحلتان كالبرزخ بين الدنيا والآخرة، وهذا يعني أنه قد أنهى مرحلة سينتقل إلى مرحلة أخرى، وفيما بين هاتين المرحلتين يتم الاستمطار، وهو الفعل الذي يوحي ببدايات المرحلة السابقة، حيث الرغبة في المطر، والضوء، والسؤال المبكر في عينيها، وبهذا تستوي المراحل، وتتداخل، وتشبه النهايات البدايات، هذا الشبه بينهما يؤهل النهاية لأن تصبح بداية مرحلة أخرى جديدة، تكشفها لفظة (البرزخ) بشكل كبير الذي سبق القول. إنها الحاجز بين الشيئين، أو المرحلتين، وهنا نعود إلى مرحلة البداية مرة أخرى، ويعود الزمان غريباً كما بدأ، ولفظة

والموقع من الجملة؛ أي الاشتراك في الحالة:

كيف أرسم وجهك / وجهي

صباحي / صباحك

أمتد جسراً..

تصيرين نهراً

...

هاتي يميني / يمينك[٤٣]

هذه الصيغة تحتمل عدداً من المعاني، والقراءات، يمكن أن تكون اللفظة التي بعد الشرطة المائلة بمثابة البدل؛ أي أن يمينه هي يمينها، ووجهه هو وجهها، وصباحها هو صباحه، أو أنه يتساءل: كيف يرسم وجهه على صورة وجهها، وصباحه بصورة صباحها، أو بلونه؟ وفي المعنى الأخير ما يجعل العلاقة ليست التداخل لكنها محاولة التشاكل، أو التماثل، وبالضرورة ليست الانفصال التام، وهذا يعزز القدرة على تصوير الغشاء الرقيق بينهما، بين الاتصال والانفصال، والذي يجتمع المعنيان فيه، وقدر عبر عنه الشاعر فيما بعد بأنه البرزخ، وكما تدل الصيغة على الانفصال ساعة الاتصال، كذلك الدوال بما بينها من تعالق دلالي، وهو ما يبدو بشكل أكبر في الجملتين التاليتين، حيث يأتيان جسراً ونهراً يتقاطعان، بينهما نقطة اتصال، لكنه اتصال ساعة الافتراق، فإذا كان جسراً طريقاً للعبور، فإنه طريق للعبور عليها، وليس إليها، وهي فكرة تختلف عن فكرة سابقة حينما كانا ضفتي نهر واحد (ما بيننا النهر)، والآن صار أحدهما نهراً، والآخر جسراً يحد من قدرة الآخر، هو نهر يقطع اليابسة إلى قسمين، ويبعد بين أجزائها، وهي يابسة تمتد لتحد من قدرة النهر، وتضعف من سيطرته.

على أن ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو الشعور بضيق الوقت، وزوال الفرصة، والحديث عن فعل مشترك لم يتم كما كان مرسوماً له، يشي به الفعل (اقترفنا)، فـ «اقترف الذنب أتاه»[٤٤]، وإذا قبلنا أن يكون الجرح اقترافاً، فكيف

امرأة جديدة، فالنساء لديه مواسم، أو كالمواسم، فما بقي إلا الرحيل والبعد الأبدي الذي جاء في القصيدة الأخيرة، وهي تلم حقائبها للرحيل بعد أن أدركت ألا مكان لها دائم في حياته، فهي موسم من المواسم.

هي الآن منفصلة، وحديثه عنها بضمير المخاطب، يتحدث عن شيء غير حاضر، كأنه يتذكر الصورة التي ظهرت فيها أول مرة، ووضح فيه مدى الفرق لديه بينها وبين صورتها الآن، جاءت كأنها موال، أو عطر عنيف، أو ضوء يتراءى من بعيد للناظر، وقد تحول ما فيها من وهج، ونور إلى بقايا صباح، أو إلى بقايا حقول أغار عليها خيول التتار، وتحولت نضارتها إلى ألوان طيف/حلم تلف المساء.

في هذا المواقع الذي وضعها الشاعر فيه (في القصيدة الثانية عشرة، والثالثة عشرة) يخاطبها الشاعر بهمزة الاستفهام (أ راحلة أنت؟)، من الراحل فيهما؟ هي التي رغبت في أن تبقيه، وصدها بقوة: (ماذا تريدين؟)، والتي تحولت لديه من حلم وزمن مستقبل لذيذ إلى بقايا صباح، أو بقايا حقل أغار عليه التتار، وصارت ضوءاً يتراءى من بعيد، أو هو الذي لم يلق مرساته من قبل، ولم ينه رحلته بعد؟، وعلى طريقة المتنبي هو الراحل:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا　　　إلا تفارقهم، فالراحلون هم[٤٩]

فلماذا يسند الفعل إليها، ويجعل شوق الرحيل منها، ألا يتعلق هذا بنوع الرحيل الذي ستقوم به، وهو الغياب من حياته، والتلاشي، كما يذوب الحلم، أو جبل الثلج، وليس الهجرة، والانتجاع كما يسمي الشاعر رحيله، وهذا أقرب إلى طبيعة الحلم الذي يظهر في المخيلة، ويسعى الإنسان إلى تحقيقه.

وبعد هذا العرض يمكن أن نلخص علاقة الذات الفاعلة بالمرأة بثلاث مراحل:

١- **المرحلة الأولى:** تكون فيه المرأة منفصلة عنه، يرتحل إليها، يبحث عنها، هي الزمن الذي يطمح أن يصل إليه، وهي القادرة على تحقيق حلمه، أو هي حلمه، يظهر هذا في استخدام ضمير المخاطب، القصائد:١, ٢, ٤ كما يظهر في إصراره

(يعود) تعني التحول من حال إلى أخرى سابقة، وهو ما يعني أنه الزمن الأول، وليس زمن مرحلة جديدة، هذه الغربة الأولى الجديدة القديمة تتطلب محاولة جديدة للتغيير، والتحول، والانتجاع تبدو في القصيدتين التاليتين.

القصيدة الثانية عشرة تحاول أن تؤسس نوعاً جديداً من العلاقة، أو أن تعيد صياغتها من جديد، من خلال العودة في الأمور إلى البداية، ورفض التحولات التي طرأت عليها، تستخدم القصيدة ضمير المخاطب الذي يذكر الطرف الآخر بحقيقة موقعه المنفصل عن المتكلم، ويواجهه بالاستفهام الحاد الرادع، والنفي القاطع:

ماذا تريدين..؟ لن أهديك راياتي(٤٨)

ثم بالتناسي الكامل لكل ما دار بينهما، وتجاهل للمشاعر، والتجارب التي مرا بها معاً، ولإعادة النظر فيها، فالحلم الذي كان مشتركاً بينهما يصير محرماً عليها هنا، إنه خاص به وحده ليس لها أن تعبره، أو أن تقتحم هذه الخصوصية، وحتى إبحاره في عينيها لا يؤهلها لهذا العبور؛ لأنه لم يلق مرساته بعد، فهو لا يزال على أهبة الرحيل كما بدأ، دون أن يكون لها في حياته أدنى تأثير، فقد عاد إلى المرحلة الأولى قبل أن يلتقيها، وقبل أن تحاول أن تصنع منه شيئاً مختلفاً ذا حضارة وتهذيب، وحتى لو فعلت ، وسكبت البدر في كبده، فلن تزيل بقايا الرمل والتراب عن عباءته، إنه يعود إلى البعير الذي لا تعشيه المدنية، والرمل بين خطواته، والصحراء تتبعه، يبحث عن بداياته الأولى، تلك البدايات المتهمة، فهي تثير فيه الانتجاع، والبحث عن موسم جديد يحتوي ما فيه من رفض، وثورة، يكشفه الحديث عن المرساة التي لم تنزل بعد من السفينة، هذا الموسم القاهر المتغلب ليس سوى امرأة جديدة يبحث فيها عن حلم جديد وأمل جديد. وتدركه المرأة بطبيعتها الخاصة، فيتساءل: هل رأت ذلك في ملامحه، وفي كفه؟

تمت الآن دورة العلاقة، وخرجت المرأة من داخله، ومسح كل ما كان بينهما، أو ما قامت به من جهود، بل أدركت أيضاً أنه يتهيأ للبحث عن موسم آخر، والذي يعني

انطلاقة بعد أن كانت نقطة نهاية، كما أن نهاية المرحلة واضحة في هذه القصيدة، فألفاظ مثل: (مثخة، الصباحات، يسرق) تظهر في هذه القصيدة، والإثخان يأتي بعد النزال، وهو أول ملامح الهزيمة، والصباحات توحي بغارات الأعداء في الصباح، وعيناها تسرق، بل لا يوجد وقت، ولا شوق (ارتجلي الوقت. ارتجلي الشوق. ارتجلي الغيمة المقبلة). كل ملامح الحياة القادمة، أو الغيث لا يتسم بإعداد مسبق، وإنما وجود آني، طارئ، دون امتداد في الزمن، أو تهيئة.

فليس مصادفة أن تأتي لفظة (برزخ)، فكأنه الآن في هذه المرحلة التي ينتقل فيها من زمن إلى آخر: (واستمطريني على برزخ الضوء). هذا الفعل الذي يتم على الزمن - هذه المدة - يمثل جانب التداخل بين الطرفين: (الشاعر/المرأة)، فالفاعل النحوي في هذه الجملة هو المرأة (ياء المتكلم)، والمفعول به هو. ومع ذلك، فهو أيضا فاعل في هذه الجملة بوجه من الوجوه، فهو الذي، في النهاية، سيمطر، والمطر هنا غيث، يطلب لبرزخ الضوء، فهما هنا فاعلان في استجلاب المطر، وفعله لمرحلة الضوء الراهنة.

بعد ذلك تتحدد مراحل الانفصال بينهما، يخاطبها بضمير المخاطب الخالص: (ياء المخاطب، كاف المخاطب)، ويخاطبها بوصفها شيئاً منفصلاً عنه، ويعيد إقامة الحواجز دونها، ويرفض محاولاتها اقتحامه، أو الاقتراب منه، من خلال استفهام حاد يواجهها به، يوحي ببرمه بها: (ماذا تريدين..؟ لن أهديك راياتي)، لن يجعلها تحمل رايته؛ بمعنى أنها تقوده، وما كان بينهما من اندماج ليس سببا كافيا، ولا يعني أنها صارت مصيره، أو صار ملكا لها، فهي مرحلة، لم يلق فيها مِرْساته.

هنا نجد القصيدة تعيد صياغة العلاقة بين (الأنا) الفاعلة، و(الأنت) المرأة من جديد، تقوم فيها على جانبين:

١- الإلحاح على إقامة ثنائية تقاطبية بين طرفي العلاقة: أنا/أنت، في كل جوانب القصيدة.

على لقائها، القصائد:١,٤، وفي كونها بالنسبة إليه ضفافا من النور، وزمنا متجدداً، الغيمة تخرج من غدائرها، وتأتي ضفائرها مخبأ يومه، وغده، وحلمه، القصائد:١,٣,٤، وفي أنها عاصفة، تخزن الرعد داخلها، تحيل ليل المدينة أسئلة، القصائد:١,٢,٤.

وفي هذه المرحلة تأتي المرأة ذات حلم، وذات معاناة، تشترك معه في التاريخ/ الماضي، وفي المكان/ الرمل، تعبر عن جذور كيانه، فهي بهذا المفهوم تمثل جزأه الماضي، وتماثله في الحاضر بوجود المعاناة والحلم، ومستقبله الذي يبحث عنه ويرغب في أن يرتحل إليه، القصائد: ١,٢,٣,٤، وهو في مقابل ذلك يمثل حلمها، والأداة التي سيحقق حلمها له، فهو سيجيئها رياحا، وصباحا، وسيزف إليها بشرى الفصول/٤.

٢- **المرحلة الثانية:** يتم فيها التقارب، والاتصال، يصبحان جزءاً، واحداً، تتحول العلاقة بينهما من الحلم إلى الواقع، يشتركان في الواقع والمصير، يظهر هذا في استخدام ضمير المتكلم (نا) في الحديث عنهما، القصائد: ٥,٦,١٠ هذا الضمير يجمع مظاهر الحياة التي يشتركان فيها معاً، كالنهر، الذي بينهما، أو الوتر المتلظي، كما يجمع الفعل المسند إليهما معاً (ندخل)، كما يظهر في تحول نوع الحديث عنهما من حديث عن معاناة في ماض، أو حلم في مستقبل، إلى حديث مظاهر حياة مشتركة، شيء بينهم، أو حالات يعيشونها الآن، والسعي إلى تحقيق الحلم، والطموح ينهضان به معاً، كما يظهر في التداخل، فالحياة بمعاناتها بينهم، والقدر الذي يرتديهم معا، وقوعهم أيضا معا في دائرة المفعول به، يرتدينا)، ومدى التداخل بحيث يكون وجهها هو وجهه.

٣- **المرحلة الثالثة:** مرحلة الانفصال، وتبدو ملامح هذه المرحلة في القصيدة:١٠، التي تجمع ملامح الاتصال، وبداية ملامح الانفصال، تبدو ملامح الاتصال في الضمير، والواقع المشترك بينهما، ملامح الانفصال التي تبدو في ضمير المخاطب، الذي تستقل به عنه، وموقعها بالنسبة إليه حين أصبحت نقطة

مرحلة البداية حيث الانفصال والابتعاد، وفي ذروة نهاية الزمن تجتمع مكونات الزمن الثلاث، وتتفتح على المستقبل المجهول، ويتوافق ذلك مع نهاية المجموعة التي تدخل في إطار الانفصال، ولكنها تعبر عن حالة خاصة، يجتمع فيها الانفصال بالرغبة في الاتصال عن طريق الانتجاع، ومعاودة التجربة الذي يعني الإقبال على المجهول، وعودة الحلم إلى الظهور بعد أن كان قد ذاب وتحول إلى ماض.

هذه الحركة التشاكلية بينهما تدفعنا إلى القول: إنهما بنيتان لشيء واحد، تمثل حركة الزمن فيه البنية التحتية للعمل اللغوي التي ترتبط بالعمق اللاواعي من وجدان الناس وتفكيره، والعلاقة بالمرأة البنية الفوقية المتمظهرة فيه، وتقوم العلاقة بين البنيتين على فكرة أن البنية التحتية هي الإطار الذي يكشف عن عدد من البنى الفوقية، أو الرؤى، وتكون البنية الفوقية بمثابة المثال، أو النموذج، فالعلاقة بالمرأة هي نموذج لتلك البنية التحتية، أو التطبيق الحقيقي لها، وبما أن هذا النموذج/المرأة يمثل في الحقيقة نماذج أخرى، أو مرادفات هي المستقبل والحلم، فإن هذا يعني أن تشاكل البنية التحتية ينطبق أيضاً مع المفردات الأخرى: المستقبل/الحلم، مما يعني أنه ليس خاصاً بحالة واحدة/المرأة، بل هو منهج عام للحياة، أو فلسفة حياة تقوم على البحث والاتصال، ثم الانفصال وإعادة البحث من جديد.

هذه الفلسفة ظهرت إشارات إليها في المجموعة أكثر من مرة تحت مسمى (الانتجاع) الذي يعني البحث عن الكلأ، والتحول مع الربيع حيث يتحول، والرحلة خلف المواسم، ومن المعلوم أن الانتجاع عادة الإنسان العايش في الصحراء/البدو الرحل الذين يفارقون المكان حين يجدب وينمو مكان غيره، وهذا يعني أن هذا الفعل يتجاوز كونه بحثاً عن الكلأ وأماكن الماء، إلى كونه فلسفة، ونظرة شاملة للحياة،والتعامل معها، تتجلى كما سبق القول في أكثر من مستوى، وهذا يعني أن الناس هنا لا يمثل ذاته وحدها بمقدار ما يعبر عن الفئة التي تشاركه هذه الفلسفة،

٢- بعد ذلك وتكميل له، يعود كل واحد منهما إلى ما كان عليه قبل اللقاء: هو البدوي، الرحالة، الباحث عن الكلأ، والمواسم الخصبة، وهي المرأة المتحضرة، التي تنقله من عالم البداوة إلى عالم الحضارة، بما فيها الارتباط بالمكان، والتوقف عن الترحال، في حين أنه لن يتخلى عن طبيعته تلك مهما فعلت:

يا أنت لو تسكبين البدر في كبدي
أو تشعلين دماء البحر في ذاتي
فلن تزيلي بقايا الرمل في كتفي
ولا عبير الخزامى من عباءاتي(٥٠)

وقد يكون المقصود من هذه الاستعارات الإيحاء بأنها لو فعلت المستحيل فلن يتغير.

تعدد البنى وتوحيد الدلالة:

وإذا كنا قد أدركنا، من خلال موزانة تواريخ القصيدة بترتيبها في المجموعة، قيمة بنية ترتيب القصائد الدلالية سواء في حركة الزمن، أو في علاقة الذات الفاعلة بالمرأة، وأدركنا من خلال النظر في دلالة الحقول اللغوية، ما تمثله المرأة من بعد موضوعي/ثيمي للفظة الحلم/المستقبل، حتى أصبحت هي مرادفاً أو نموذجاً له بمعنى أن المستقبل/الحلم يعادل المرأة، والعلاقة به علاقة بالمرأة، فإننا من خلال الموازنة بين علاقة الذات الفاعلة بالمرأة في المجموعة، وحركة الزمن نجد نوعاً من التشاكل بينهما، فحركة الزمن، المتنقلة بين المستقبل ثم الماضي، ثم الاستقرار ثم المستقبل، تتوافق مع دورة العلاقة بين الذات الفاعلة في المجموعة، والمرأة بمراحلها التي سبق تلخيصها، وعرضها، فالزمن المستقبل بأنواعه يقابله الانفصال بمراحله، والاستقرار يقابل الاتصال والاندماج بينهما بما فيه مرحلة الغياب عن سطح النص، وعودة المستقبل يقابل العودة بالعلاقة إلى

الحواشي:

(١) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، د.ط، (ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م)، ص٧.

(٢) انظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، الطبعة الأولى، (باريس، منشورات عويدات، ١٩٩٦م)، ج٣، ص١٤٣٣.

(٣) مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية (١٩١٤-١٩٨٦)، الطبعة الأولى، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٩١م)، ص١٨١.

(٤) مأمون عبد القادر الصمادي، جمال الغيطاني والتراث دراسة في أعماله الروائية، د.ط، القاهرة، مكتبة مدبولي، د.ت)، ص٢١٠.

(٥) الطبعة الأولى، (جدة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م).

(٦) الطبعة الأولى، (جدة، الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م).

(٧) الطبعة الأولى، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٤٠٧هـ).

(٨) الانزياح بصورة أولية هو الوقوف على دلالة مخالفة أصل معلوم أو مفترض. انظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبي، الطبعة الثالثة، (تونس، الدار العربية للكتاب، د.ت)، ص١٦٢.

(٩) ينظر: دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاويش ومحمد عجينة، د.ط، (ليبيا، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م)، ص١٠٩.

(١٠) كان من الممكن أن أجمع الصيغ اللغوية، سواء للمفردة أو الجملة، وأصنفها، وأحللها بعيداً عن سياقاتها كما فعلت في الجزء الآخر من المدلول، إلا أنني رأيت أن أنوع المنهج في التعامل مع المدلول، كما رأيت أن ربط البنى التحتية للغة بسيقاتها المتعددة يساهم في تكثيف دلالتها لانعدام الإيحاء في هذه البنى الذي نجده في الجانب الآخر من المدلول.

(١١) تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص١١.

(١٢) انظر: المصدر نفسه، ص٢٣.

(١٣) انظر: المصدر نفسه، ص٤٠.

(١٤) الفصل والوصل عند البلاغيين مصطلح يصف العلاقة بين الجمل التي لا محل لها من الإعراب، فالفصل هو تتالي الجمل بلا رابط، والوصل الربط بينها بالواو، وقد جاء ذكره هنا إشارة إلى مشروعية عَدِّ هذه الظاهرة حالة دالة على مدلول ما، انظر في مفهوم الفصل والوصل: عبد المتعالي الصعيدي، بغية الإيضاح بتلخيص المفتاح، د.ط، (القاهرة، مكتبة

وتعتمد عليها، وهي فئة البدو الرحل المنتجعين، فهو يمثلهم، وينتمي إليهم، ويعبر عنهم، بصفته واحداً منهم.

ولكن هذه الصفة بما تمثله بجانبها الآخر؛ الموقف من الحلم والمستقبل، ليست خاصة بالبدوي، بل ربما لا تنضوي عنصراً في فلسفته، إنما هي من صفات الإنسان، الشاعر،القلق، الطموح، وهي حال الناس، وهذا يعني أنه أيضاً في هذا الموقف لا يمثل نفسه وحده بمقدار ما يمثل فئة إنسانية أخرى تشترك معه في هذه الصفة وهم الشعراء ذوو الحساسية الخاصة، والطموح المتميز، وهذا يعني أن الذاتين تلتقيان فيه: الذات البدوية، والذات الشاعرة، وباعتبار أنهما معاً حالتان إنسانيتان، فإننا نتساءل عن الأصل فيهما والفرع في الناس، هل البدوي أو الشاعر؟ المتأمل للحالتين معاً يمكن أن يصل إلى فكرة أنهما متعادلتان: حالة البدوي تمثل تطبيقاً عملياً/ حسياً للحالة التي يمثلها الشاعر من الناحية المعنوية، فهو ينتقل بين الأفكار، وبين الأجواء. وهنا يمكن القول على طريقة قدماء البلاغيين: إن أحدهما حسي والآخر معنوي، كما يمكن أن نعيد السؤال بصيغة أخرى: أيهما المشبه، وأيهما المشبه به؟ وهل الفكرة تقوم على تفكيك حالة الشاعر، وتشبيهه بالإنسان البدوي المنتجع، فتكون الفكرة تشبيه المعنوي بالحسي، أو أنها تفكيك حالة البدوي والبحث عن الحالات المشبهة له، فيكون تشبيه الحسي بالمعنوي؟ ويمكن أن نجمع بين أجزاء الصورة في التشبيه المقلوب، ويصبح طرفا التشبيه متداخلين، وبعضهم جزء من بعض كما هو واقع هذه الصورة[٥١].

يجعله جزءاً من النص، ودلالته، وليس الشاعر، وباعتبار أن الدراسة في هذا الجزء تتناول مرحلة ما قبل اكتمال النص، أي في مرحلة الصيغة، والتفكير في الكتابة فإن (الناص) أنسب هنا، وفي الجزء الآخر بعد اكتمال النص، والحديث عن عنصر من عناصره، فإن الذات الفاعلة أبرز بوصفها عنصراً نحوياً وليس واقعياً.

(٢٨) انظر: تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص ١٥.

(٢٩) الإمام العيني، شرح سنن أبي داود، تحقيق أبي المنذر خالد المصري، الطبعة الأولى، (الرياض، مكتبة الرشد، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م)، ج٢، ص ١٥٢.

(٣٠) قد يكون من الممكن الربط بين رحلة الاشتياق هنا ورحلة الاشتياق لدى شعراء التصوف كابن الفارض مثلاً لكنه يخرج بالبحث عن نطاقه المخصص له.

(٣١) تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص ٢٧.

(٣٢) انظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، د.ط، (مصر، مطبعة دار المعارف، ١٩٧٢م)، ج١، ص ٤٨١.

(٣٣) يقول الله عز وجل على لسان موسى: «ألم يعدكم ربكم وعداً حسنا، أ فطال عليكم العهد أم أردتم أن يحل عليكم غضب من ربكم فأخلفتم موعدى»، سورة طه، الآية ٨٦.

(٣٤) تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص ٣٠.

(٣٥) المصدر السابق، ص ٤٨.

(٣٦) النهر والوتر كما يصلان بينهما، يمكن أن يفصلا هما، وفي الحالين تظل دلالة النهر، والوتر المتلظي هي الحياة، وفرق بين أن يكون الفاصل بينهما نهر تجري فيه الحياة، ويشتركان فيه، وأن يكون حائط برلين مثلاً.

(٣٧) انظر: أنطون زكري، الأدب والدين عند قدماء المصريين،د.ط، (١٩٩٢م)، ص ٩٣.

(٣٨) هناك عدد من المطالع في العصر القديم تبدأ بـ (قفا) يعدها البلاغيون القدماء نموذجاً لخروج الأمر عن معناه الحقيقي إلى الالتماس؛ نظراً لتساوي منزلة الآمر والمأمور، راجع: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص ١٧٩.

(٣٩) تذهب أشجان الهندي في كتابها: «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»، د.ط، (الرياض، النادي الأدبي، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م)، ص ٨٢ إلى أن طلب الشاعر من المرأة العون والنجدة يجسد قمة الضعف والانهيار، بالموازاة مع فكرة كون الرجل هو مصدر الغوث، والنجدة بشكل عام، ويبدو لي أنها خلصت إلى هذه النتيجة بسبب نظرتها إلى هذا المقطع من النص منفصلاً عن باقي أجزاء المجموعة النصية، وبالانطلاق من مبدئها التأويلي الذي

الآداب، ١٩٨١م)، ج٢، ص٦٢.

(١٥) تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص٦١.

(١٦) مفهوم المخالفة «ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفاً لمدلوله في محل النطق»، ودلالة اللفظ على المعنى لدى الأصوليين تكون عن طريق العبارة، أو الإشارة، أو الاقتضاء، أو الموافقة أو المخالفة؛ انظر: د.عبد الكريم زيدان، الوجيز في أصول الفقه، الطبعة الثانية، (بغداد، مكتبة القدس، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م) ٣٥٤, ٣٦٦.

(١٧) تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص٨١.

(١٨) المصدر نفسه، ص٨٣.

(١٩) هذه الفكرة تقوم على اعتبار أن الزمن وعاء، أو ظرف للفعل الذي يتم فيه كما يسميه النحويون، أو الحدث، وحين يكون هذا الحدث غرائبياً مستحيلاً، فإنه سينتج عنه استحالة وجود زمن يضمه، فاستحالة الزمن ناتجة من غرابة الفعل.

(٢٠) أي البنية التي تكون منها الدال وهي الصيغة، بينما البنية الموضوعية أي التيمة، وهذا عائد إلى النظر إلى المدلول على أكثر من زاوية كما مر، وليست من البنيوية التكوينية كما عند لوسيان غولدمان.

(٢١) في القصيدة السابقة حضور الحاضر في الماضي يتم عن طريق مفهوم المخالفة، أما في هذه القصيدة فيتم عن طريق بيان آثاره، ويمكن أيضاً عن طريق مفهوم المخالفة.

(٢٢) انظر: تهجيت حلماً.. وهماً، ص٩١, ٩٢, ٩٣, ٩٨.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٩٧.

(٢٤) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، الطبعة الخامسة، (القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨م)، ص٣٣.

(٢٥) الرقم الذي يلي الألفاظ للدلالة على عدد تكرارها في المجموعة، واخترت هذه الصيغة مقدما الاسم على الفعل، والمفرد على الجمع، والمعرفة على النكرة.

(٢٦) انظر: مقدمة ابن خلدون، د.ط، (بيروت، دار الجيل، د.ت)، ص١٣٢, ١٣٣.

(٢٧) ستفرق الدراسة بين تعبيرين متقاربين، أحدهما الناص، والآخر الذات الفاعلة، بدلاً من استخدام كلمة الشاعر، وذلك لأن الشاعر تحيل إلى شخص الكاتب، وهو ما لا تؤيده الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تتعاطى النص بمعزل تام عن كاتبه، ويكمن الفرق بين الناص، والذات الفاعلة، في أن (الناص) يحيل إلى الكاتب خارج النص مما يمكن أن يكون ساعة الكتابة وقبل أن يكتمل النص، بينما تتحدد دلالة الذات الفاعلة في النص بعد اكتماله، حيث يكون جزءاً من النص سواء في تكوينه التركيبي، أو الموضوعي، بأن يكون هو المسند إليه في الجمل، وهو ما

يحاول أن يأخذ البعد التراثي وحده، وينطلق منه في الرؤية إلى دلالة النص، وحديثها عن الشخصية والقناع والعلاقة بينهما في رأيي يحتاج إلى إعادة نظر ليس هذا موضعه، إضافة إلى ذلك نجد في السيرة النبوية موقفاً تقوم المرأة فيه بهذا الدور، حين جاء النبي صلى الله عليه وسلم من الغار، أول بدء الوحي، ينادي خديجة رضي الله عنها زملوني.. زملوني، وفي رواية «دثروني، وصبوا علي ماء بارداً»، انظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، الطبعة الأولى، (بيروت، دار المعرفة، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ج٤، ص ٤٦٩.

(٤٠) تهجيت وهماً .. تهجيت حلماً ص ٩٠.

(٤١) هذا النوع من التعالق بين الدوال يسميه البلاغيون القدماء بالمجاز المرسل، والعلاقة فيه سببية.

(٤٢) العامل هنا هو العامل النحوي، والعامل النحوي في الثقافة العربية، يختلف عن العامل عند قريماس الذي يعتمد على تحليل بنية تيمة النص.

(٤٣) تهجيت حلماً..تهجيت وهماً، ص ٩٢.

(٤٤) المعجم الوسيط، ج٢، ص ٧٢٩.

(٤٥) جاء في المعجم الوسيط: ارتجل الكلام ابتدعه بلا روية، ج١، ص ٣٣٢.

(٤٦) تهجيت وهماً تهجيت حلماً ص ٩٣.

(٤٧) المعجم الوسيط، ج١، ص ٤٩.

(٤٨) تهجيت وهماً تهجيت حلماً ص ١٠١.

(٤٩) أبو البقاء العكبري، شرح ديوان المتنبي، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، د.ط، (بيروت، دار المعرفة، د.ط)، ج٣،ص٣٧٢.

(٥٠) تهجيت وهماً تهجيت حلماً ص ١٠٣.

(٥١) يعد البلاغيون بعض نماذج التشبيه التي تكون الصفة في المشبه أظهر منها في المشبه به نوعاً من التشبيه المقلوب، وفي رأيي أن هذه الفكرة تحتاج إلى تأمل؛ لأن الحكم بقلب التشبيه هي لون من التلقي قد لا يكون في وعي الشاعر ساعة الإنشاء، ومن هنا يختلف فيه المتلقون، فلا يعد من فنون التشبيه الحقيقية اللغوية.

مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين





قراءات ومراجعات

قراءات ومراجعات

■ «قراءة في قصيدة صور

د. خولة خليل شخاترة

■ نحو كسر عمود اللغة الأدبي وموازياته
قراءة في جوانب من تراث لويس عوض

د. وفيق سليطين



قراءة في قصيدة صور

د. خولة خليل شخاترة *

يُعَدُّ هذا التحليل محاولة لقراءة قصيدة «صور» لشوقي بزيع آخذاً بعين الاعتبار أن القصيدة لم تكن تعبيراً مباشراً عن مجموعة أحداث، أو عن حدث معين (كعملية الليطاني ١٤-١٥ آذار ١٩٧٨)، وإنما كتبت بعد ما يزيد على سنتين من تلك العملية. وهي مدة كافية -فيما يبدو- سمحت للشاعر بالتأمل والمراجعة، ومن ثم التعبير عن موقفه تجاه الحدث أو من الغزو ككل. مع الإشارة إلى أن عملية الليطاني كانت واحدة من النذر للاجتياح الإسرائيلي للبنان فيما بعد عام ١٩٨٢.

فعدا عن القرائن التي تشير إلى المدة الزمنية الفاصلة بين الحدث وبين كتابة القصيدة(١)، حيث ذيلت القصيدة بعبارة: صور - حزيران ١٩٨٠ - شباط ١٩٨١، فقد ورد في بداية القصيدة ما يشير إلى أن الوقت قد حان؛ لكتابة مرثية للمدينة فقد افتتح قصيدته قائلاً(٢):

والآن يا صور،
أيتها الطعنة الأبدية في جسد البحر
والسقطة المستقيمه
نحو
الفراغ
الذي يملأ الروح،
آن الأوان لكي أكتب الأغنيه

---

* *باحثة وكاتبة من الأردن.*



أني نجوتُ من المجزره
لأدخلها من جديد على صهوة الحبر،

والإشارة إلى لجوء الشاعر إلى الكتابة، الذي يعده دخولاً في المجزرة عن قصدية واضحة، تستدعي إلى الأذهان، وإن كانت من وجهة نظر مغايرة، مرثاة صور للنبي حزقيال، التي كتبت بتكليف من الرب بعد أن أمر هذا الأخير بدمارها! فقد ورد في العهد القديم «لذلك هكذا قال السِّيد الرب هأنذا عليكِ يا صورُ فأصعدُ عليك أمماً كثيرة كما يعلي البحر أمواجه، فيخربون أسوار صور ويهدمون أبراجها وأسحي تُرابها عنها وأصيرها ضحَّ الصخر[٣] ويرد أيضا: «وأنت يا بن آدم –والكلام موجه إلى النبي حزقيال– فارفع على صور مرثاة، وقل لصور أيتها الساكنة عند مداخل البحر تاجرةٌ الشعوب إلى جزائر كثيرة هكذا قال السيد الرب»[٤].

يقف الشاعر في قراءته لمدينة صور موقف المتأمل في تاريخ هذه المدينة المأساوي، وهو لا يجد تفسيراً منطقياً أو معقولاً لتوالي هذه المآسي المتكررة، لذا نجده يعمد إلى المقابلة بين حدثين تاريخيين؛ الأول مغرق في القدم، ويضم مجموعة من الأحداث التي مرت على صور، من مثل حصار نبوخذ نصر، وحصار الإسكندر، وإن لم يشر إليهما صراحة، والآخر الغزو الإسرائيلي لها، علّه يجد تفسيراً لما يحدث. والمقابلة بين الحدثين تشير إلى المساواة بينهما من حيث دلالتهما على الدمار الشامل الذي لحق بالمدينة، وإلى انطفاء دورها الحضاري كذلك.

وبوحي من وطأة الحاضر المتمثل بدمار صور، ووقوفها وحيدة في هذا الزمان وغياب دورها الحضاري الذي كانت تتمتع به فيما مضى حين كانت عاصمة فينيقيا وزهرتها، والثريا التي زينت شاطئ المتوسط ذات مساء. يقول:

أغني لزهرة فينيقيا المطفأه
والثريا التي زينت شاطىء المتوسط ذات
مساء
وأسقطها



مستعيراً جميع المراثي التي كتبت في رثاء
المدن (ص٩)

والإشارة إلى الفاصل الزمني بين الحدث وبين الكتابة، سواء أكانت هذه الإشارة من خارج النص أم من داخله، تدعو إلى القول: إن القصيدة قد تجاوزت الحدث التاريخي في بعده الزمني المحدد إلى مجالات أوسع، فيتحول الحدث بعد تمثله من مجرد سرد لتفاصيل متعلقة به إلى قضايا أخرى تتعلق برؤية الشاعر الخاصة للمكان والحدث والتاريخ. فالقصيدة تقوم على قراءة المكان في الماضي والحاضر، من خلال حوار بين الشاعر والمكان، بالاتكاء في كثير من الأحيان على مرويات تاريخية، أو إشارات وردت في العهد القديم.

يعلن الشاعر منذ البداية عن انتهاء زمن الحياد والصمت، وأن الأوان قد حان لرثاء صور؛ ويتضمن الإعلان أن رثاءه للمدينة لن يكون عادياً، وإنما سيستعير كل المراثي التي كتبت في رثاء المدن:

آن الأوان لكي أكتب الأغنيه
مستعيراً جميع المراثي التي كتبت في رثاء
المدن

ويعلن أيضاً أنه على الرغم من نجاته من المجزرة بالمعنى المعروف للفظة، إلا أنه سيعود للمواجهة من جديد، وسيدخل المجزرة من باب آخر، هو باب الكتابة أو (الشعر)، لا سيما أن الكتابة هي ميدانه الحقيقي، لارتباطها الوثيق بالتخليد والبقاء من جهة، ولأنها ربما تكون نوعاً من المواجهة - مواجهة الموت وبشاعة الحرب ورداً عليها من جهة أخرى.

أنا الشاعر المتهدَّم
أسمع قرقعة الطبل تحت فناء البيوت
وتهويمة العنكبوت على الجسد الآدمي
وأعلن:

وقال لها الله: يا صور كوني مدينه

فكانت ... (ص ١٣-١٥)

واللافت للنظر أن الشاعر في السطور الشعرية السابقة التي تصف حدث ولادة المدينة، لا يقدم وصفاً تاريخياً لما حدث، وإنما يعمد إلى أسطرة الحدث نفسه. فيبدو حدث الولادة في تلك السطور ليس بالحدث العادي، وإنما يتم بمشهد احتفالي، إذ يفتح المشهد على المكان الذي يستعد للإعلان عن نبأ الولادة؛ فيظهر الصباح وهو على أتم استعداد للبدء بالاحتفال لهذا الحدث الكوني - الأسطوري، فنراه على رأس القائمين على المهرجان، وبإشارة من يديه إلى الأرض يتم الإعلان عن ظهور صور. كان هذا في زمن مغاير للزمن الحاضر؛ في زمن كانت عناية الله تتولى حراسة المدينة، وتصوب مراكبها في البحر، في زمن حدثت فيه إزاحة للفواصل المكانية، فلم يعد للمسافات وأبعادها قيمة تذكر عند أصحاب المدينة بفعل الرحلات المتكررة في أرجاء العالم؛ فلم تكن الأرض بالنسبة إليهم أكثر من لوحة يتقاذفها الموج. «ففي جرأة وصبر لا ينفد عبروا - الفينقيون- البحار وبلغوا بقاعاً لم يجرؤ أحد من قبلهم على أن يغامر بالارتحال إليها»(٥).

وبعد المشهد الاحتفالي المهيب الذي شهد ولادة صور، الذي حدث بصمت- ربما لقلة المواد المكتوبة التي تروي تلك التفصيلات، وربما كان ذلك الصمت يشير إلى مهابة الحدث وجلاله، وإلى الأجواء الأسطورية التي رافقته فتفرض على المرء الصمت. بعد ذلك يقدم الشاعر مجموعة من الصور التي تشير إلى قدم المدينة وعراقة حضارتها من خلال الإشارة إلى المصنوعات التي اشتهرت فيها، كمادة الصباغة(٦) الأرجوانية مثلاً، ومن خلال الإشارة إلى الملاحة التي أصبحت رمزاً للمدينة، أو رمزاً من رموز حضارتها(٧). لذا نجده يؤكد القدرة الخارقة لأصحاب المدينة في صناعة المراكب. وهي قدرة مستمدة من قدرات الجن غير المحدودة فتُذكّر بجن سليمان الذين نقلوا عرش بلقيس من سبأ إلى القدس في لمح البصر. فقد ورد في القرآن الكريم ﴿قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك. وإني

طائر العتمة الهائله (ص ٩-١٠)
أو
أُغني
لطفلة هذا الزمان الوحيده
لصور التي لم تعد عاصمه
لصور التي لم تعد قائمه (ص ١٠)

فمثل هذا الإحساس دفعه إلى الانتقال إلى الزمن الماضي، الذي بدأت فيه قصة خلق صور وتكوينها الأول -إن جاز التعبير- أو إلى بداية ولادتها:

كان ذلك في الصمت،
لا الزيت كان دليلاً على الشمعدان
ولا الماءُ يفضي إلى الفضة الساكنه
كان لحم الجبال كزغب العصافير
والأرجوان دمٌ يتقدم بين الملوكِ
وبين كلاب الملوك
حين لم يكن البحر شيخاً
ولم تكن الأرض أكثر من لوحة يتقاذفها الموج،
مدَّ الصباح يديه إلى الأرض

وافتتح المهرجان بأغنية اسمها:

صور
من الحجر المتقدم في السنِّ جاءتْ
ومن لغط الجنِّ في عتمة الليل قُدت مراكبها
وكان يصوبها الله نحو المياه
فيسمع للموج في شاطئيها دويٌ
كما لم يدوَّ انفجار على الأرض ...
من ذلك الزبد ابتدأت آسيا بالبكاء
وقامت على حدق الدمع عين السكينه

أمام الغزاة، فيتماهى صوت الشاعر بصوت فتيات صور، فنسمع لنشيدهن الذي يرددنه أثناء حصار الإسكندر للمدينة:

«جدائلي قصصتها
ضفائري عفَّرتها
جواهري قد بعتها
من أجلك يا صور» (ص ١٧)

وعدا عن كون النشيد يشير إلى مرحلة من مراحل تاريخ صور الدموي، إلا إنه يشير إلى مسألة غاية في الأهمية؛ وهي الرغبة في المقاومة والصمود- اعتماداً على الذات- أمام العدو مهما كانت الظروف. فهو بهذا التوظيف للنشيد يتجاوز مجرد الإشارة إلى الأناشيد التي ترافق الطقوس المقدمة للآلهة، إلى التصميم على المقاومة والصمود. فقد ورد في معرض الحديث عن آلهة الفينقين «وكان على وصيفات إستارت في بيبلوس أن يضحين بخصلات شعرهن الطويل للآلهة، وأن يلبين رغبة أي غريب يمر بهن في فناء معبدها تماماً كما كانت تفعل عذارى عشتاروت- ميليتا في بابل) كذلك كان لديهم الإله مولوخ المرعب الذي كان الفنيقيون يقدمون له أطفالهم أحياء لتحرق كقرابين له. وعندما حوصرت قرطاجة في ٢٠٤ق.م، قدم سكانها مائة ولد من أصل نبيل على مذبح مولوخ في محاولةٍ يائسةٍ منهم؛ لاستعطاف الإله حتى يرفع عنها الحصار»[٩].

وإذا كان الحاضر في السطور الشعرية السابقة قد دفع الشاعر إلى الانتقال إلى الماضي، فإننا نجد أن الحاضرَ نفسه بجروحه وتمزقاته يضغط على الماضي كذلك، ويقطع سيرورته، فيتم الانتقال من نشيد فتيات صور إلى صورة صور كما يراها في الحاضر. فأقام صورتها على أساس من المقابلة والتحول بين صورتها في الماضي حين كانت العناية الإلهية تتولى حفظها ورعايتها، وصورتها في الحاضر، وهي تتساءل عن العناية الإلهية في هذه المرحلة الحرجة من تاريخها[١٠]، فيشعر المرء أن يدَ الله قد ارتفعت عن المدينة، لدرجة أن الهواء الذي مُلىء فيما مضى بالأبنية والنساء قد

عليه لقوي أمين قال، الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك﴾[٧]. واللافت للنظر أن الشاعر في إشارته إلى قدرتهم الخارقة في صنع المراكب يستخدم لفظة «لغط الجن» أي الكلام فيشير من خلالها إلى دور الكلمة في عملية الخلق، لاسيما أنه سيشير فيما بعد إلى صيغة تطابق تلك الصيغة التي ترد في سياق قصة الخلق والتكوين، كما وردت في العهد القديم:

وقال لها الله:
يا صور كوني مدينه
فكانت... (ص ١٥)

فبعد ورود الصيغة الدالة على الخلق والتكوين، يتابع هذا الصوت تقديم مراحل تَكوّن المدينة، وتتضمن عملية التقديم الإشارة إلى المراحل التي مرت بها، فيبدأ بمرحلة المجتمع الأمومي للمدينة حين يكتفي بالإشارة إلى عنصر الأنوثة الذي يملأ هواء المدينة، ويستبعد العنصر الذكوري، مع ما في هذه الإشارة من دلالة على الخصب، لا سيما أنها ترد في سياق يدل على تفجر المدينة بالحياة والحركة، في غياب تام للشرائع أو التشريعات التي تأمر وتنهى. وقد ترتب على هذا الغياب غياب آخر، هو غياب العقوبات، وغياب للأدوات التي تنفذ بها العقوبات:

وقال لها الله
يا صور كوني مدينه
فكانت ...
وجئنا لها بهواء ملأناه أبنية ونساء
وأرصفة داكنه
لا حصى كان بعد لكي نرجم الزوجة الخائنه
ولا شوك كي نتبرأ من وخزةِ البحر (ص ١٥)

ويقدم بعدها مجموعة من الصور تشير إلى الحياة الاجتماعية في المدينة، وصور من حياتها اليومية، وعن أحلامها وطموحاتها. والحديث عن الأحلام والطموحات دعاه للحديث عن المقاومة والوسائل التي يدافع بها أصحاب المدينة عن مدينتهم

أكثر من قريه
وأقل من البحر
أكثر من رجل عابر،
وأقل من الدهر (ص ٢٢)

فتغدو رمزاً للبساطة، والأمان المفقود، والتاريخ الممتد. ثم نجد في غمرة حديثه عنها استدعاء للطفولة؛ فنسمع صوت أمه وهي تودعه بالوصايا التي تتضمن الحذر والانتباه:

«**بُنيّ انتبه**». (ص ٢٣)

ولكن أنّى له الحذر في ظل الزلزال الذي يحدث في المدينة. ثم يعاود الحديث عن صور؛ فتتحول من مجرد رقعة مكانية ينتمي إليها مجموعة من الناس في إطار زمني إلى الجنة، وإلى الحلم وإلى الحياة ذاتها:

كل ما نراه نسميه صور
الطيور التي لا تطير على هذه الأرض
والرغبات الدفينه
والفتيات اللواتي نراهن في الحلم
ثم نضيعهن، (ص ٢٥)

يبدو أن إحساسه بالخوف من فقدان المكان وضياعه، دفعه إلى أن تصبح صور في وعيه كل شيء جميل:

القباب،
المكان الذي يبدأ منه الشعر (ص ٢٤)

وبعد أن يحاور المكان بكل أبعاده يصبح الحديث أكثر خصوصية حين ينتقل إلى قريته «زبقين» فيسألها عن الإنسان في المدينة، فما مصيره ؟ ثم يعود إلى المقابلة الساخرة بين الحدثين التاريخيين اللذين مرّ ذكرهما. فيستحضر دمار صور في الزمن القديم، وما تسبب عنه من غياب للعنصر البشري. فدفعه هذا الغياب إلى سؤال البحر عن أصحاب المدينة:

تحول إلى هواء كسيح، وقد خنقته الحقيقة في الأوج(١١). ومع ذلك نجد صورة المدينة المقدمة تتأرجح بين الثبات؛ صور هي الحجر الضد في قلب هذا الزمان البخيل(١٢)، والتلاشي؛ صور الزبد(١٣). وبين صورة امرأة تختزن في ذاكرتها تاريخ صور الحضاري، وفتاة تغني بصوت حزين. بين التفرد في الصمود، على الرغم من الضعف العام والتشرذم: وصور هي الصرخة المستحيلة في اللا أحد. ووقوفها وحيدة أمام عدو مشترك وهي تدفع ضريبة أحلامها:

من غير صور التي نعقت فوقها بومة المرحله
من غير صور التي تتضرج كل مساء
بأحلامها الموحله　　　　(ص ١٩-٢٠)

لقد صُنع تاريخ صور بالدم، فليس غريباً أن نجد في القصيدة إشارات كثيرة تدل وتشدد على المقاومة والنهوض من جديد:

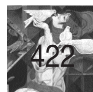
والموج لا يتقدم إلا ليرتد
والعمر لا يتهدم إلا ليشتد　　　　(ص ١٧)

وثمة صوت آخر في القصيدة يعبر عن فكرة الركون إلى قوة الزمن التدميرية، التي يُرجع إليها كثير من الناس السبب في دمار الأمم وزوالها. وتتبدى هذه الفكرة من خلال الأسطر الشعرية التي اختصرت تاريخ صور الطويل بكلمات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة وهي: التملك، والضحك، والهلاك، والتحلل:

هنا ملكوا، ضحكوا، هلكوا
واستحالوا إلى أتربه　　　　(ص١٢)

وكأن ما يحدث لصور في الوقت الراهن، من وجهة نظرهم، هو نتيجة طبيعية لسلطة الزمن. فيظهر صوت الشاعر معلناً عن عدم تسليمه بهذه المقولة تفسيراً للواقع المتردي. يتبدى موقفه هذا حين تكبر المدينة في وعيه فتتحول إلى كل شيء فلا يحدها إطار مكاني ولا آخر زماني، ويتخذ الحديث عنها مساحة واسعة من النص من مثل:

هنا صور:



ثم يقول:

ثم لطمت المدينه
حتى تداعت على ساكينها
لأني أنا البحر
أمدُّ يدي للشموس وأشوى عليها الملوك
وأرفع كفي وأصفع أقفية الأنبياء
أنا البحر سيد هذا الفراغ العظيم (ص ٢٩)

إن أحلام أصحاب صور وطموحاتهم بالحياة الكريمة كانت سبباً في هلاكهم، فلطم البحر المدينة فتداعت على أهلها ولم ينجُ منها أحد لا النساء، ولا الملوك، ولا صانعو الخزف، ولا المزيفون. والحديث عن إقامة الأسوار العالية والبحث عن الذهب اللذين كانا سبباً في غضب البحر على صور وأهلها، يستدعي إلى الذهن ما ورد في العهد القديم عن السبب في دمار صور، وهي محاولة رئيس صور التشبه بالآلهة «يا بن آدم والكلام موجه إلى النبي حزقيال- قال لرئيس صور هكذا قال السيد الرب من أجل أنه قد ارتفع قلبك وقلت: أنا إله في مجلس الآلهة أجلس قلب البحار. وأنت إنسان لا إله وإن جعلت قلبك كقلب الآلهة. ها أنت أحكم من دانيال، سرٌّ ولا يخفي عليك، وبحكمتك وبفهمك حصلت لنفسك ثروة، وحصلت الذهب والفضة في خزائنك بكثرة حكمتك في تجارتك كثرت ثروتك، فارتفع قلبك بسبب غناك. فلذلك هكذا، قال السيد الرب. من أجل أنك جعلت قلبك كقلب الآلهة لذلك هأنذا أجلب عليك غرباء، عتاة الأمم فيجردون سيوفهم على بهجة حكمتك ويدنسون جمالك. ينزلونك إلى الحفرة فتموت موت القتلى في قلب البحار. هل تقول قولاً أمام قاتلك: أنا إله وأنت إنسان، لا إله في يد طاعنك، موت الغلف تموت بيد الغرباء؛ لأني أنا تكلمت، يقول السيد الرب»[١٤]. لذا نجد الشاعر يكرر هذه اللازمة: «أنا البحر؛ لأني أنا البحر، وأنا البحر سيد هذا الفراغ العظيم»، وهي توازي الصيغة المتكررة في سفر حزقيال: «هكذا قال السيد الرب».

أين هم
أين هديلُ قراهم
وأين أنين بيادرهم
ورنين مقابرهم	(ص ٢٦)
أو
ثم غابوا
ولم يتركوا ما يدل على روحهم
غير أغنية يابسه
أين هم أيها البحر،
هل أبصرت جمعهم عينك الحارسه؟	(ص ٢٧)

ويظهر البحر - وقد أصبح عدواً في زمن التحول- بكل جبروته فيقدم تفسيراً لما حدث، مع العلم أنه لا يتوقف عند التفصيلات شأنه شأن الجبابرة وصناع الحرب. وحين يشرع البحر في بيان الدافع الذي دفعه إلى هلاك المدينة وما فيها، لا نجده يشير إلى ذنب ارتكبوه، سوى أنهم أحبوا الحياة وأقاموا الأسوار، وبحثوا عن الذهب:

أنا البحر،
لا أتنصت إلا لموجة روحي
ولا أتوقف عند التفاصيل
شاهدتهم يهبطون إلى السفح مثل طبول خرافيه
ويدفعون فوق جدار المدينه،
شاهدتهم يهدمون القرى ليقيموا على الموج
أسوارها العاليه
وشاهدتهم يحملون الغرابيل بحثاً عن الذهب
الأزلي الذي طمرته المدينة في الرمل
قبل قرون
فأغرقتهم
واحداً
واحداً	(ص ٢٧-٢٨)

ولا يطلب الشاعر بعد ذلك المستحيل، فهو لا يريد إعادة الحياة إلى الذين ماتوا، ولا إعادة البيوت التي تهدمت .. ولا إعادة الأعضاء التي فقدت من أجساد الأطفال واختلطت بالتراب أو الحديد(٢٠) ... إنه لا يطلب المستحيل، إنه بحاجة إلى هدنة تتيح له إعادة النظر في هذا الحطام الممتد.

ولكن على الرغم من الضعف العام والحطام المنتشر نجد صوته يتحد مع صوت الجماعة في الدعوة إلى المقاومة والصمود بالاعتماد على الذات، مستبعداً فكرة مجيء النصر من الخارج:

في خندق اسمه الأرض نصمد
أو في مدى أصفر يصنع البرتقالة والنبض
نصمد،
تحت المدينه، (ص ٤٥)
أو
فوق سطح الخريف الذي اغتالها
ونجمع أوصالها كطيور خرافيه
ثم نطلقها عبر هذا الخراب
نصمد (ص ٤٥-٤٦)
أو
ونصمد في ملجأ الروح
أو في بيوت التنك
ونلقي شباكاً على الطائرات
ونسحبها... كالسمك (ص ٤٦)
أو
وسنوقف هذا العجوز الذي اسمه الانتصار
على قدم واحدة
ولو بقيت من منازلنا فسحة بارده
ولو بقيت من مراكب موجةٌ عائده
ولو بقيت من مقابرنا لوحةٌ شاهده (ص ٤٧)

و «لأني أنا السيد الرب» أما قوله:

لأني أنا البحر
أمدُّ يدي للشموس وأشوي عليها الملوك
وأرفع كفي وأصفع أقفية الأنبياء (ص ٢٩)

في حل إلى ما ورد على ألسنة القصاص من أن «عوج بن عناق رجل من العمالقة الذين قاتلهم بنو اسرائيل في الشام، زعموا أنه كان لطوله يتناول السمك من البحر ويشويه إلى الشموس»[١٥]، لكن هذه الإحالة ترد في سياق مغاير لما ورد على ألسنة القصاص لما فيها من دلالة على الجبروت والبطش.

ويتقدم الشاعر بعد ذلك فيرى الدمار الذي حلّ بالمدينة، فتخلط الأمور بعضها ببعض، وينعدم التمييز بين الأشياء، فتظهر أسماك القرش والتماسيح[١٦] وتخلو الأماكن المكتظة من روادها فتكون النتيجة مزيداً من التهجير والعويل[١٧]. ويمعن الشاعر في الإشارة إلى سوء حظ المدينة حين يشير إلى ظهور المذنب[١٨] فيزيد الطين بلّة وكأن المرحلة لا ينقصها إلا مزيد من النحس وسوء الحظ ... ولا يجد المرء أفضل من عبارته التي يلخص فيها ما حلّ المدينة «سقطت حرمة الأمكنة»[١٩].

وأمام الموت الذي يعم المدينة يتساءل الشاعر عن حجر يسند به مدينته، ويستنجد بالشعر؛ ليرثي خرائب المدينة، ويظل صوت الشاعر يرتفع فيتحدث عن أناس يعرفهم، وأصدقاء له في المدرسة ... فيتساءل عنهم:

مضى أجمل الأصدقاء
ولم يتركوا غير ضحكاتهم في فراغ المدينه
زاهي الذي غادر الثانوية ذات صباح
تاركاً خلفه جملة ناقصه
وعبداللطيف الذي أطفأت روحه
نسمة من حنين
وكسّرت الريح نظارتيه
فظل يهوم خلف سواد كثيف، ولا يجد الأرض (ص ٣٩)

الحواشي:

١- نشرت قصيدة «صور» أولاً في مجلة الآداب، العدد ٥-٦ ١٩٨١، ص ٢-٦.
٢- شوقي بزيع، أغنيات حب على نهر الليطاني، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥م.
٣- العهد القديم، سفر حزقيال، ٢٦: ٣-٤.
٤- المصدر نفسه، سفر حزقيال، ٣:٢٧.
٥- إيفار ليستر، الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، ترجمة: شاكر إبراهيم سعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ١٠٤.
٦- أورد صاحب الماضي الحي أن Phoinix كلمة يونانية مأخوذة من Phoinos ومعناه الأحمر، فربما لقبهم اليونانيون بهذا الاسم نسبة إلى بشرتهم التي تميل إلى اللون الأحمر القاتم. كما تحتمل أن يكون هذا الاسم مشتقاً من الأقمشة المصبوغة بصبغة الأرجوان التي اشتهر بها الفنيقيون، ص ١٠٤.
٧- إيفار ليستر، مرجع سابق مذكور، ص ١٠٥.
٨- سورة النمل، الآية ٣٨-٣٩.
٩- إيفار ليستر، مرجع سابق مذكور، ص ١٠٧.
١٠- شوقي بزيع، مرجع سابق مذكور، ص ٢٠.
١١- نفسه، ص ١٧.
١٢- نفسه، ص ١٨.
١٣- نفسه، ص ١٧.
١٤- العهد القديم، سفر حزقيال، ٢:٢٨-١٠.
١٥- ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت- لبنان، ط٦، ١٩٨١، ص ١٧٧.
١٦- شوقي بزيع، ص ٣١.
١٧- نفسه، ص ٣٠-٣١.
١٨- نفسه، ص ٣٢.
١٩- نفسه ص ٣٣.
٢٠- نفسه ص ٤٠-٤١.

نحو كسر عمود اللغة الأدبي وموازياته

-قراءة في جوانب من تراث لويس عوض-

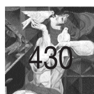
د. وفيق سليطين *

تتخذ هذه القراءة من دعوة لويس عوض إلى كسر عمود اللغة منطلقاً لها، ذلك أنها، من زاوية نظرها، تقع في قلب المركز الذي انبثقت منه كتاباته، وتشكل النواة المولدة لرؤاه الإبداعية، والموجهة لدراساته الأدبية وإسهامه الفكري ونشاطه الثقافي. إنها المحرق الذي تتقاطع عنده الأشعة، والمبدأ الكلي الذي تصدر عنه وتحيل عليه سائر أشكال الممارسة الأدبية والفكرية والسياسية التي اضطلع بها. مما يعني أن أطروحته هذه- بما تنطوي عليه من انتصار مطلق للحرية، وانحياز مطلق إلى المستقبل- هي الأساس الذي يصل بين أعماله المختلفة، ويفسرها، ويوحد بينها في تلك الدائرة، التي يستوي هو في نقطة مركزها. ولهذا سيتم النظر إلى مقولة «الكسر» المصدرة في العنوان بشيء من التوسع، يتيحه المفهوم في كتابة لويس عوض، إذا ما بدا أنه يجاوز منطوقها في موضع أو آخر.

كانت مقدمة «بلوتولاند» ١٩٤٧ هي البيان الذي بسط فيه دعوته، معلناً موت الشعر العربي في نظامه البلاغي العتيق وصيغته الإحيائية المستنفدة. ولم يكن يفي بطموح مضرم حرائق «بلوتولاند» الاكتفاء بكسر صلابة عمود الشعر المتشكل، فقد وقف على شيء من ذلك مع التجربة الأندلسية، ورأى أن ما أحدثته لم يفضِ - على

---

* أستاذ مساعد، كلية الآداب، جامعة تشرين، سوريا.



حداً له. أي أنه يتوخى إحلال رؤية جديدة للعالم، على أنقاض النظام الذي يكفل علاقات العالم القديم، ويحمي وجودها في عمود اللغة المهيمن.

صحيحٌ أن «بلوتولاند» نفخ روح التمرد والخروج، وذهب إلى «**كسر رقبة البلاغة**» التي استحال معها الأدب إلى قوالب ونماذج وكليات، فرفض مطلقاتها، وعصف بأغلالها، وفتح باب التجريب على مصراعيه، محولاً كل نهاية مزعومة إلى مفصل آخر لحركة التجاوز في ثورة «**الأدب الجديد**». وتتأتى أهمية «بلوتولاند» فضلاً عن ذلك، من كونه بياناً تاريخياً في الدفاع عن الحرية، يصل بين تأكيد حق الرأي وحرية التعبير، وإطلاق طاقات الإبداع وتحرير العقل، وتمزيق صور الثقافة التي ثبتتها عصور القهر والاضمحلال، ويضفر ذلك كله في تيار جارف، تنصهر فيه أشكال المعرفة الجديدة مولدة قوة الدفع، التي تخترق مجالات الحياة جميعاً، وتتصل فيما بينها عبر هذا التركيب الذي يؤسس الوعي المغاير، ويصوغ الرؤية الحديثة للفن والحياة، في لحظة المخاض التاريخي العسير، ومن تلك الزاوية التي تستشعر التحول، وتهجس بآفاقه، وتشحذ هذا الوعي المتقدم، المحتدم باندفاعاته الحادة، والمؤرق بقضايا المجتمع وأسئلة المصير.

يقول لويس عوض:

«**نحن نعيش في مجتمع آسن، أحدث شيء فيه تم منذ أربعة آلاف سنة. العفن في عقولنا وفي حواسنا وفي كتبنا وعلى الجدران... وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة**».(١)

لقد ركز لويس عوض منطلق هذه الرؤية في الإبداع أولاً، وجعل منه حاملاً أساسياً لها، فقدمه، وعمل على تأسيس التغيير فيه وعبره، من حيث هو محل التعبير الأرقى عن الحرية، فكانت مقدمة «بلوتولاند» تحفل بانفجارات ذلك الكون الناري الملتهب، بحيث إن لويس عوض «**لم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة، وألوان الموت الكثيرة إلا لوناً واحداً، غدت أمامه الحشائش حمراء، والسموات حمراء، والرمال**

الرغم من أهميته - إلى جذرية التحول، وبسبب من هذا النقص، انتهت التجربة، فيما بعد، إلى حركة داخل إطار النظام الذي حاولت الخروج عليه، ويرجع ذلك، عنده، إلى أن الأندلسيين استطاعوا أن يكسروا عمود الشعر، وأن ينزلوا به الضربات والصدوع، ولكنهم لم يتمكنوا، قط، من كسر عمود اللغة.

إن مفهوم «العمود» يعطل الحركة من جهة الماضي، ويكبح جريانها صوب المستقبل، ليبقى بعض ما كان متجمداً في صورة ما هو الآن، ولكن تمييز لويس عوض بين عمود الشعر وعمود اللغة يعني لنا إنشاء الفرق بين ضربين من الحركة، أو بين نوعين من التغيير، أولهما تغيير في داخل النظام، وحركته هي تحول في إطار هذا «الداخل»، والثاني تغيير للنظام، وحركته هي تقويض له، وتحول عنه، ومباشرة للقيام والعمل «خارجه». وهذا التمييز بين العمودين يحمل معه، في الوقت نفسه، توجيهاً لمؤشر القيمة، وتصوراً لدرجة انفراج الزاوية التي يحدثها في استجابته المتفاوتة، أو في انتقاله الضروري بين نوعي الفعل وجانبي التمييز.

لا شك أن هناك فارقاً أساسياً يعلو على فارق الدرجة، في سياق ما يثبته لويس عوض بشأن مقولة «الكسر» أو بشأن تغير نسبتها بين عمودي الشعر واللغة؛ فهي، مع الأول منهما، ترشح لإحداث تعديل في النسب، وتغيير في عناصر التركيب وجزئياته، بحيث تقود إلى إحراز قدر من الخروج على موضوعات فنية، ومقاييس جمالية، وطرائق مخصوصة في الأداء، على أن ذلك كله يبقى محكوماً بنظام أعلى، يقيد حركته ويعين مداها المشروط به، والممكن من خلاله. أما مقولة الكسر، في نسبتها إلى عمود اللغة، فإنها تعني، إذا ما تحققت، القطع مع نظام شامل في النظر والممارسة، وإنجاز تغيير جذري، هو تغيير للبنية برمتها، يفتح باب الحياة الجديدة، التي يصر لويس عوض على كتابة الأدب باسمها، وفي سبيلها. ومن هنا كان توثبه نحو كسر عمود اللغة، من حيث هي ذلك النظام الأعلى. وفارق الكسر بين العمودين يتجلى في أن صاحب «بلوتولاند» لا يرضى بأقل من ثورة تجتاح هذا النظام، وتضع

آجاكس القادم
من مملكة الموت إلى مدينة الشمس

لم يكن هذا القديم البالي، الذي يتمرد عليه «برمثيوس»، وتحرقه في نفسها العنقاء، سوى ذلك العمود الشامل، الذي يطوي داخله إمكانات الأجزاء، أو الوحدات الصغرى لصيغ الهيمنة، وصور الجمود، ومفردات الانغلاق، ويضمن قيامها وفعاليتها في أداء وظائفها المكرورة في الإعاقة والضبط والاستحواذ، إذ يتكفل هو بضمان إنتاج الشروط الكلية اللازمة؛ لإعادة إنتاجها وصيانة دورتها. ولقد كان لويس عوض، في كتاباته الفكرية وأبحاثه النقدية ومعاركه الثقافية، يعيد، في المقابل، إذكاء شعلة التمرد، وإنتاج الوقود الفكري والقيمي لتغذية لهبها، وتفعيل اصطلامه في هذه المواجهة المتصلة، التي يخوضها على مختلف الجبهات، وفي شتى حقول المعرفة، وينبري لها بأسلحة الفكر الجديد، وبعزيمة المحارب التي لا تلين.

على هذا المستوى يمكن القول: إن عمود اللغة، في اشتغاله الأدبي الذي يثبت رؤية العالم عند تخومه المحصنة بمناعتها التقليدية، يشير إلى ما يوازيه ويشكل حضوراً آخر له في مجالات الفكر المجرد وقطاعات المعرفة النظرية. ويعني ذلك أن ما يواجهه لويس عوض هنا، هو عمود اللغة في نسقه الفكري، الذي يسوغ طرائق المعرفة السالفة، ويؤمن دوران آلتها الموروثة، ويحفظ امتلاءها القديم، وفي ظل هذه الشروط لم يكن المفكر صاحب الرسالة التنويرية، ليتراجع في دفاعه عن حرية الفكر، أو في نزوعه إلى تأسيس النشاط على العقل، وإلى الاستبسال في تأكيد قيم الحرية والعدل؛ فكان بذلك نموذجاً للمثقف، الذي تحدى، في سبيل إقرار النظر وترسيخ حق الرأي، سلطة المؤسسات التقليدية، وناهض؛ انتصاراً لآرائه في البناء الديمقراطي للمجتمع الجديد، رموز السلطة المحافظة في وجهيها: السياسي والديني.

والمياه... إلخ، كأنما شبَّ في الكون حريق هائل، وهو راضٍ بأن يعيش في هذا الحريق، فمن رأي السلاسل تمزق أجساد العبيد، لم يفكر إلا في الحرية الحمراء».[٢]

وعلى أية حال، فإن نار الحرية والإبداع التي تتقد هنا، هي نفسها النار المقدسة، التي كسر «برمثيوس» احتكار الآلهة لها، فقدمها للبشر، ومن الواضح أن لويس عوض، باختياره ترجمة عمل شيللي «برمثيوس طليقاً»، كان يقدم للعربية وللأجيال الجديدة جذوة التمرد، ولهب المعرفة التي يقبسها من الغرب، وكأن «برمثيوس» الأسطوري الذي تحدّى إرادة آلهة الأولمب، ينقلب هنا إلى برمثيوس المصري، الذي يتحدى سلطة أرباب التقليد، وسدنة المعرفة الراكدة بموروثها الغيبي ولغتها المحنطة، ويرد حصيلة فعل الترجمة هنا، إلى ما كان قد بدأه هناك، ويدفع بهما معاً في مجرى دلالي واحد، يربط إبداع الرومانسية في خطها الثوري الصاعد، عبر الترجمة مع نتاجه في الإبداع الأدبي، من بيان «بلوتولاند» ذي الحرارة المستعرة التي تصهر صلابة القواعد الموروثة للشعر، إلى «**مذكرات طالب بعثة**» التي تقطع مع التقاليد البلاغية للقص في كتابة السيرة، إلى «**أوراق العمر**» التي تعود هذه الصورة لتظهر معها، وتدفع بالمواجهة إلى حدها الأقصى، وفيها كما يذكر د. جابر عصفور- تظهر صورة «برومثيوس» المتمرد وصانع المعرفة، على نحو متكرر «**كأنها النغمة الخلفية للبناء، مقترنة، على نحو إيحائي، بصورة العنقاء- الفينيق، الذي يتجدد بلهب التمرد، ويتولد من نار المعرفة التي يصنعها».**[٣]

وهكذا، فإن «برمثيوس» الذي يطلقه الشاعر الرومانسي، ويستعيده محرراً من قيود «جوبيتر»، ليخرج من الأسطورة، وينجز فعله في التاريخ، هو الوجه الموازي أو المعادل للعنقاء، التي يستقدمها لويس عوض من الموروث المصري، ويطلقها في سياق مشابه، لتحرق في ذاتها البناء القديم الرثّ، وتخرج من إسار ماضيها المترمد، لتعلن عن ولادة جديدة لها، أو لتعلن، من خلال انبعاثها الفتي، عن ولادة الجديد في التاريخ.

جماهيرية.. فليس فيها إلا قطيع وراء واحد من القطيع».(٧)

بهذا الوعي المتقدم، لم يكن لويس عوض يصدم، فقط، السلطة السياسية، ويثير، ضده، اهتياج رأسمالها في (القوة) التي دفعت به إلى المعتقل، بعد أن تمَّ فصله، مع نحو خمسين أستاذاً، من الجامعة بقرار مجلس قيادة الثورة الصادر في ١٩ سبتمبر ١٩٥٤م، بل إنه، إلى ذلك كان يثير حفيظة السلطة الدينية، القائمة على حراسة الغيب وإدارة شئونه في الدنيا، وهو ما قاد بعض رموز السلفية إلى إخراجه من الملة (القومية) مقابل إخراجه من الجامعة، فضلاً عن إخراجه من مملكة الرب بوصمه بالإلحاد، وإخراجه من دائرة الوطنية بقذفه بالعمالة، استناداً إلى جاهزية التقليد المتبع في «نظرية المؤامرة» عند أقطاب التعصب الديني، وأرباب الغلو القومي، وأعلام التحجر الفكري، هؤلاء الذي كان لويس عوض يهز مواقعهم ويخلخل تحصيناتهم الأيديولوجية، إذ يصل باجتهاده بين آداب الأمم، هادماً الجدران العرقية والمذهبية، وداحضاً نظريات الجواهر النقية، ومؤكداً وحدة المعرفة البشرية في منحى نزوعه (الهيوماني) أو (إنسانيته الجديدة)، وذلك ما فعله في دراسته (على هامش الغفران) معللاً توجهه هذا، بقوله: «**أما عزل التراث، وكأننا نحنطه في تابوت، ونتلو عليه صلوات الكهان، أو نضعه كالعليل في محجر صحي، أو نحرص عليه في بيت من زجاج، شأن النباتات المنقولة إلى غير مناخها، فلن نصيب منه إلا الإقليمية والمحلية، وهما ما نحاول الآن تحطيمه لنندمج في المحيط الإنساني من جديد، بعد أن عزلنا الترك وراء سور الشرق العظيم آماداً طوالاً**».(٨)

هذا المحيط الإنساني القائم، في رؤيته، على التفاعل المخصب والحوار الخلاق، هو نفي «للشرقنة» و«الغربنة»، وإطاحة بالحدود والسدود الأسطورية القاطعة، التي تحكم العزل والإغلاق، وتثبت قوالب الفكر المنتج لها على مثال صورته، ولهذا كان توجه لويس عوض- كما يتبدى هنا في منهج تناوله لأدب الآخرة- مصدر إزعاج المحافظين والسلفيين من أنصار العزلة القومية ودعاتها، هؤلاء الذين لم يستفحلوا

من هذا القبيل كانت مقالاته المتتابعة في «الجمهورية»، التي يحذّر فيها من الضغط السلطوي والإرهاب الفكري، ويبصّر بخطورة النتائج المترتبة على سيادة الفكر الواحد الذي يلغي ما عداه بدعوى مطابقته للحقيقة وانفراده بها، ومثاله ما يتبدّى في كلامه على المكارثية، من حيث هي ذلك المدّ الإرهابي الذي ينتهي إلى «**تشنج في جسم المجتمع وصرع في عقله**»(٤)، ويعقب على هذا التحذير، على نحو لافت، مقالته الأخرى التي تنصب على نقض مبدأ القول بـ «**حكومة الأصفياء**»(٥)، وهي التي ينفذ من خلالها إلى معترك الفكر السياسي، فيؤكد جوهر الديمقراطية في مسئولية الحاكم أمام الشعب الذي هو مصدر السلطات، ويقرر أن الحق فوق القوة، وأن الأمة فوق الحكومة، وأن الناس متساوون في الحقوق، وأن حق الإنسان في الحرية والعدل لا يستقيم مع مبدأ السلطة المفوّضة بالحق الإلهي، ويرتفع، بعد ذلك بنبرة الاحتجاج المسربة هنا في إطار «الحجاج» والمساجلة الفكرية مع الدكتوره سهير القلماوي، إلى إعلان موقفه مما سمي «أزمة مارس» ١٩٥٤، بتقديم استقالته من العمل في جريدة الثورة «الجمهورية»؛ احتجاجاً على تدخل الجيوش، واستخدام العنف ضد المتظاهرين، واعتراضاً على الاحتكام إلى القوة والغوغائية في حسم قضايا الرأي، وذلك ما أعاد تسجيله، وبسط القول فيه على نحو مفصل في كتابه «لمصر والحرية».(٦)

في هذا السياق المتصاعد، كان لويس عوض يدفع قانون دولة البطش والتسلط، في سعيه الموجَّه لإقرار دولة القانون، القائمة على ترسيخ المؤسسات، والفصل بين السلطات، والمبنية على «عقد اجتماعي» يقيّد العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وهو ما يجعل منها فضاءً للوجود البشري، على أساس المواطنة وحقوقها المكفولة بالتعاقد، خلافاً لما تمليه نقيضتها بالشوكة والقهر، والتي تنحط بهذا الوجود إلى رتبة السوائم، فتمتلئ بصفته، وتتعرّف بنسبتها إليه:

«**إن دولة السوائم لا تعرف نظماً ديمقراطية، ولا سيادة للشعب، ولا حقوقاً**

لنفسه من هذا المنطلق، فيقول:

«**ومن أراد فكرة مجملة عن صورتي في ذهن نقادي، فهي أني، باختصار، في يقين بعض أدباء اليسار، قائد الفكر اليمني في العالم العربي، (...) وأني، باختصار، في يقين بعض أدباء اليمين، قائد الفكر اليساري الماركسي الملحد في العالم العربي، (...) وفي يقين فئة ثالثة، أني آخر قنصل للعالم المسيحي في مصر منذ الحروب الصليبية...إلخ**».(١١)

لكنّ تتابع صور النقد والتجريح، والقذف والتعريض، والاتهام والملاحقة، لم يكن ليفتّ في عضد آجاكس الجديد، الذي أخذ على عاتقه خوض معركة التغيير، لدكّ حصون طروادة، وقلاعها المرصوصة بالجهل والخرافة، ولفتحها على النور، وبدافع من هذا الحسّ البطولي المتقد، كان يغير على أسوارها القديمة المنبعثة هنا، وكأنه يستمد من آثار العلامات المحفورة فيها عزيمة جديدة، يستنهضها من ضربات سلفه المحارب القديم.

وبهذا الحس البروميثي البطولي أيضاً، كان لويس عوض يتمرد على قوانين مملكة الموت، ليرفع على أنقاضها مدينة الشمس، وليدفع بقيم العقل والاستنارة أسطورة القوة المطلقة التي تقوم عليها، وتستمر بها، دولة «جوبيتر» الغاشمة.

جذرية التغيير عند لويس عوض
بين جوهر الذات ونار الآخر

على الرغم من اتصال مسعى لويس عوض الكفاحي، في تمرده على القديم ومصادمته للمؤسسات التقليدية، التي ترسّخه وتتقوى به في مواجهة رياح التغيير ونيرانه، التي ينفخ فيها هو، ويمتدّ بحرائقها إلى مختلف مجالات الفكر والإبداع والترجمة والبحث والصحافة والتعليم والنقد والمعارك الثقافية، يبدو، على الرغم

-كما يقول- إلا في عصور الهزائم والانتكاسات.(٩)

وعلّة الخوف الهوسي الملازم لهم من انكسار القوقعة في ولادة الجديد، ترجع، في تشخيصه، إلى أن «**الضعيف، في ميكانيكية الدفاع عن النفس، وحده هو الذي يخشى الفكر الحرّ، والبحث الحرّ، ويرتعد أمام العلم والعقل والتجديد بوثبات الخلق والرؤيا الرحيبة الآفاق. والضعيف وحده، في جزعه على ذاته، هو الذي يخشى محاكمة النفس، ومواجهة النفس، ونقد النفس (...) ويؤثر أن يعيش في عالم من أوهام الكمال، وأكاذيب الفردانية المأثورة عن جنة المجانين**».(١٠)

إن مفردات «العلم، والعقل، والتجدد، والفكر الحر، والإبداع الحر، والخلق المتجاوز، والرؤيا المنفتحة على الآفاق الرحيبة أو القصية» هي الوحدات التكوينية التي تواجه نقائضها، حضوراً أو غياباً، في إنجاز لويس عوض، على نحو لا تخطئه العين، كما هو الحال في الإشارة السابقة، وهي التي تتراصف في إطار رؤيته المنظومية، التي تنتج لغتها الخاصة، وتديرها في مقابل اللغة المؤسسة على أبجدية السكون والصفاء السرمدي، وعلى النحو الضدي المواجه لعمودها الراسخ المنيع الذي لا يجري عليه التغيير، وتلك هي الصورة المقطرة لملكة الموت، المكتفية بنفسها، والمشيدة على ثوابتها الخالدة في القوة المتوهمة والكمال المزعوم.

والملاحظ في هذا المسار، أن :شبهة المفكر الحر، أو، بالأحرى «شبهة» الحرية، في إطلاقها، وعلى اختلاف تعيناتها، ظلت تلاحق لويس عوض، فجعلته يتلقى الطعنات من «يمين» و«يسار»، ذلك أنه، في مطلق اندفاعه الحر المسكون بنزعة شعرية، لم يتوان عن مصادمة ما يعترضه من تقييد يكبح توثبه، ويرى فيه ضرباً من الجمود المعتقدي، سواء أكان من «يمين» أم من «يسار» ولعله كان يرى في مثل هذا الاختلاف، أحياناً، قدراً من اللقاء على أرضية المنطق الواحد، أو نوعاً من الاحتفاظ بجوهره، على الرغم من تغاير الصور والأشكال. ولعل ذلك، أيضاً، ما يفسر لنا التقاء الأضداد على نقده، أو اتهامه من مواقعهم المتباينة، عبر الصورة التي يرسمها

والعنقاء لا تموت».[١٢] ومن هذا الجانب أيضاً، ما يؤكده، على سبيل المثال، في حديثه لمجلة الطليعة بتاريخ ١٩٧٤/٩/٨ فيقول: «**نحن أمة تنتمي إلى البحر المتوسط، ونحن جزء لا يتجزأ من حوض الحضارات، بل نحن حجر الزاوية في حوض الحضارات، وبالتالي هم واهمون إذا تصوروا أن مصر يمكن أن تبتلع في ظلام العصور الوسطى مرة أخرى**».

وإذا كان الروح المصري الخالد، أو الجوهر الحضاري المتسرمد، هو الذي يحفظ الذات، ويضمن امتلاء الهوية واستمرارها الحي، ويكفل تجدد دورها الريادي في التاريخ، فلا بأس أن يغدو التاريخ المصري، قياساً على ذلك، تاريخاً للبطولة الفردية، يصنعه أعلام كبار، أو أنسال عنقاوات، يجددون، بتعاقبهم، الكشف عن ذلك الجوهر، ويعيدون إنتاج فعله في التاريخ، وعلى هذا الأساس يقرر لويس عوض في حديثه السابق إلى «الطليعة» أن مصر خرجت من ظلام العصور الوسطى إلى نور القرن التاسع عشر ثم العشرين، بفضل بسالة رواد الفكر في مصر، من الشيخ حسن العطار والجبرتي والطهطاوي حتى محمد مندور وزكي نجيب محمود.

هل يمكن القول إذاً: إن حرائق لويس عوض- كما تتجلّى هنا- هي صورة أخرى من حريق العنقاء الذي يأتي على الذات (مصر)، ليجلو جوهرها، فتنبعث به من جديد؟ مع الإقرار بذلك، يتعين وجود مشكلة أساسية أخرى، تتمثل في أن هذه النار الصانعة، هي نار الآخر المجتلبة للكشف عن جوهر الذات. وذلك هو الوجه المقابل لمنطق الهوية «الماهوي» في فكر لويس عوض، ألا وهو منطق التماثل مع الغرب، الذي يأخذ به، ويسعى إلى نقل أنموذجه وترسيخه في بيئة ثقافية أخرى، تعمل في إطار وضع اجتماعي مختلف، وتتأسس استناداً إلى شروط تاريخية مغايرة، وعلى الرغم من أن هذا الموقف الرامي إلى مطابقة الغرب والاندماج فيه، يشكل تياراً أساسياً من تيارات الفكر العربي المعاصر، فإن له محاذيره المتمثلة في خطورة نقل التجارب، وإحلالها، بعد اجتثاثها من سياقاتها الأصلية، في تربة أجنبية وفضاء غريب.

من ذلك كله، أن جذرية التغيير، في منطق لويس عوض تحتاج إلى مزيد من إعمال النظر، في المراجعة والتدقيق والمساءلة والتأمل، ولعلّها تحتاج، فضلاً عن ذلك، إلى مواجهة تخضع هذا الفكر لقوة النقض التي ينتجها، وتناله بشيء من لهب التمرد الذي يضرمه، وتشتبك معه في حوار يجري عليه أفعال العقل المتمرد وطاقته الهادمة، التي سبق له هو أن صدر عنها أقام نشاطه عليها، وذلك، دون شك، ما لا تدّعيه لنفسها هذه المحاولة، فهي تكتفي بإثارة السؤال، لتأمّل ما يمكن أن يحرّكه من زاويتين تتقابلان، على ما يبدو لها، في فكر لويس عوض، الذي ينطوي، من منظور هذا التقابل، على التباس أساسي، يدفع به إلى حال من التوتر والتردد، ويرشحه، داخلياً، إلى ضرب من الانقسام.

وأول ما يسترعي النظر هنا، هو أن لويس عوض الذي يشحذ الوعي بالتغيير، ينطلق أحياناً، من فكر متمركز على الذات، أو ينتهي في سياق أو آخر، إلى القول بمنطق للهوية يقوم على تماثلها مع نفسها، وإذا صح ذلك، لزم عنه أن الوعي التغييري عنده، يبقى محكوماً، على نحو عميق، بمبدأ المطابقة، وترتب عليه أيضاً، أن حركة التغيير هي حركة دورية، من شأنها أن تخترق الطبقات المتراكمة بين دورة وأخرى، نفاذاً إلى الجوهر، واستجلاءً له. وهذه مفارقة مثيرة، يحتاج إنشاء برهانها، إقراراً أو دحضاً، إلى قراءة فاحصة تصبر على اختبار السياق الشامل لكتابة لويس عوض من هذه الجهة. لكنّ ما يثبته في غير مكان -وإن جزئياً- لا يخلو من دلالة يمكن أن تتكشف عن ملمح أو سواه من منطق الهوية المتجوهر الذي ينقضه هو، ويثور عليه في المعلن من خطابه.

في سياق تعبيره عن الروح المصري الخالد، يتكرر لديه استدعاء رمز العنقاء للبعث والتجدد، بل إنه يطابق بين جانبي التعبير في قوله:

«**فلقد ورد في الأساطير أن العنقاء تحرق نفسها كل مائة عام، كلما أدركتها الشيخوخة، لتخرج من رمادها العنقاء الجديدة. ومصر هي العنقاء الجديدة،**

الإحالات:

١- لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى، مطبعة الكرنك، الفجالة، ١٩٧٤، ص١١.
٢- المصدر السابق، ص٢٥.
٣- جابر عصفور: إضاءات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٦١.
٤- نسيم مجلي: لويس عوض ومعاركه الأدبية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٤٠.
٥- المصدر السابق، ص١٤٩ وما بعدها.
٦- لويس عوض: لمصر والحرية- مواقف سياسية، مطابع دار الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٧، ص٩.
٧- لويس عوض ومعاركه الأدبية، مصدر سابق، ص١٥٩.
٨- لويس عوض: على هامش الغفران، كتاب الهلال- العدد ١٨١- القاهرة- أبريل ١٩٦٦، ص١٢.
٩- لويس عوض: دراسات أدبية، دار المستقبل العربي، ١٩٨٩، ص٢٧٣.
١٠- على هامش الغفران، مصدر سابق، ص١١.
١١- المصدر السابق، ص٨.
١٢- لويس عوض ومعاركه الأدبية، مصدر سابق، ص١٠٥.
١٣- لويس عوض: ثورة الفكر في عصر النهضة الأوروبية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٥,٦.

مثل ذلك ما يلاحظ، حقيقةً، على جهد لويس عوض في توجّهه إلى محاكاة إنجاز عصر النهضة الأوروبية، واستقدام حلوله وقوالبه، وفرضها جاهزة ومكتملة على سياق التطور الذاتي. وهو ما يتبدّى، على نحو خاص، في دعوته إلى «العامية» التي نجد أن جذرها ومسوّغها هو ما حدث هناك، في الغرب. وهذا ما تقطع به إشارته التمهيدية إلى أهم مقومات عصر «الرنيسانس» حيث يقول: «... **وهناك انتصار اللهجات الشعبية على اللغة الفصحى (اللاتينية)، وتحولها إلى لغات حية مزدهرة بالآداب الخصبة بثمار القلب والعقل بعد ألف عام من العقم الكنسي...إلخ**» ويضيف أن انتصار هذه اللغات الشعبية على اللاتينية الفصحى، كان مقدمة لازمة لحركة الإصلاح الديني، لأنها أشركت الجماهير في قراءة نصوص دينها وفهمها ومناقشتها، ومقدمة لازمة؛ لاتساع قاعدة الديمقراطية؛ لأنها أشركت الجماهير في قراءة نصوص القانون والسياسة، بعد أن كانت كالتعاويذ لا يفهمها إلا الصفوة؛ لأنها كانت محنطة في اللغة اللاتينية الفصحى.[١٣]

وهذا التقليد للغرب، بالسعي إلى مطابقة منحاه التطوري، هو ما يظهر أيضاً في تشبث لويس عوض بالرومانسية، من حيث هي التعبير الفني عن الثورات الغربية البرجوازية، التي يمتاح منها ويتوقف عندها.

واكتفاءً بما تم إيراده في هذا الخصوص، يمكن الذهاب إلى القديم الآسن، الذي يكسر لويس عوض عمود اللغة الناظمة له، ويتمرد على أربابه من المحافظين، هو ما يمثل موقف الخروج من التبعية للآخر، سلفياً، وهذا الموقف هو المقابل الضدي لما يتبدى هنا، من ترسّم خُطَى الآخر، ودحض السلفية تبعياً، ولعلّ ذلك هو ما يتطلب مواجهته، نقدياً، في هذا البناء الفكري الشامخ الذي ينهض به لويس عوض، ويوصل، من خلاله، إلى قارئه القادم المنتظر، لهب العقل المتمرد، وشرارة التجاوز الدائم، التي لا تركن ولاتطمئن إلا لفعلها الخاص، وحركتها الذاتية الآخذة، أبداً، بالتوهج والاتقاد.